



الفكر المعاصر

سنتبر ١٩٦٥

العدد السابع

محمود عيسى الحليفي

● لن نستقيم أمورنا وتتناغم
جوانب حياتنا إلا إذا أحدثنا
ثورة في القيم كالتي أحدثناها
في الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية

● ينبغي أن يكون الشر صادقاً،
وإنى لأرفض أن أكون
موضوعياً، أو واضحاً على حساب
الصدق : لو كان ماكنيس .

● لأن كان العالم قوامه وحدات
من المعنى ، فهذه الوحدات
نفسها تفتنضى أسبقية الشعور
الذي منحها معناها .

● نريد شباباً شجاعاً يتخذ
لنفسه من مشكلات
الحياة موقفاً بعيداً عن الوهم
قريباً من الواقع .

العدد السابع

سبتمبر ١٩٦٥

● بقلم رئيس التحرير

● أزمة القيم في مرحلة الانطلاق ، تشخيص فلسفي
لأمراض المجتمع في هذه المرحلة للدكتور زكي نجيب محمود .

● هسرل وفلسفة الظواهر ، تناول تحليل المنهج
الفنومولوجي من خلال فيلسوف الظواهر للأستاذ أحمد
عبد الرحمن .

● نظرة جديدة إلى عصر التنوير ، مناقشة لرأي
فيلسوف الحضارة المعاصر أرنست كاسيرر للدكتور أحمد
حمدي محمود .

● نظرية الاشتراكية العربية ، تحديد فلسفي للملامح
الاشتراكية العربية بين غيرها من الاشتراكيات للدكتور محمد
طلعت عيسى .

● التذوق الفني بقيسه العلم ، محاولة لإغضاع التلويح
الفني في الشعر خاصة لمنهج البحث التجريبي للدكتورة منيرة
حلمى .

● بورشورت والجيل الألماني الضائع ، تقديم للكاتب
وجيله من خلال ممرحيته الشهيرة « في الخارج أمام الباب »
للدكتور مصطفى ماهر : ● لوى ماكينيس وموجة
الشعر الجديد للأستاذ علي جمال الدين عزت .

● محمد مندور : الناقد الأيديولوجي ، تقديم
نقدى لأثر شيخ النقاد في حياتنا الثقافية للأستاذ جلال المشري .

● تفطيه لأم أحداث الفكر في العالم .

● مناقشة مفتوحة لموضوعات المجلة .

هذا العدد

٤ ص

تيارات فلسفية

٦ ص

فلسفة الحضارة

٢١ ص

فكر اشتراكي

٢٩ ص

طريقت العام

٣٤ ص

أدب ونقد

٤٢ ص

تيار الفكر العربي

٦٤ ص

لقاء كل شهر

٧٥

ندوة القراء

٨٣ ص

شبكة كتب الشيعة



shiabooks.net

رابطہ بتدیل < mktba.net

هذا العدد

يبدأ العدد كما اعتدنا بالتيارات الفلسفية وفيها مقالان أولهما مقال عن أزمة القيم في مرحلة الانطلاق التي نجناها نحن اليوم يلاحظ فيه كاتبه شيئاً من التمزق في عالم القيم في الوقت الحاضر فيينا تقتضي مرحلة العلم والصناعة التي بدأناها لتتوّن نوعاً من الأفكار والمعايير ترافنا ما زلنا نستبقى بقية ضمنية من الأفكار والمعايير التي كانت تصلح في حياة الزراعة اليدوية ولم تعد تصلح اليوم ومن ثم ترى العامل منا يعيش مهته بأفكار تختلف عن الأفكار التي يعيش بها حياته الخاصة ، أو بعبارة أخرى فنحن ما زال نحكم بقلوبنا أحكاماً تختلف عن أحكام عقولنا وفي رأي كاتب هذا المقال أنه ما لم نتخلص من هذا الازدواج في القيم فسنظل بعيدين عن الحياة المتسقة المتزنة المتناغمة التي نرجوها لأنفسنا في حياتنا الاجتماعية والاقتصادية الجديدة، ومهمة الكاتبيين على اختلافهم هي أن يبرزوا هذا التناقض في القيم إبرازاً يحدث فينا شيئاً من القلق ليكون هذا القلق تمهيداً للتغيير المنشود . ونجيه بعد هذه مقالة أخرى عن فلسفة الظواهر عند هيرل لعل أهم ما نفيده منها في مرحلتنا الحاضرة هي الاصرار على ألا نقف عند سطح الحياة الظاهر لأن ذلك يكون قصراً في النظر، ويفوت علينا رؤية حقائق أنفسنا العميقة ، وكذلك الاصرار على ألا نكون ذوي نظرة مبتورة بحيث نتعلق بالفلسفة التجريدية وحدها أو نتعلق بالفلسفة الروحية (المثالية) وحدها ، لأن الاقتصار على الأول تقويت لعالم الروح والفكر، والاقتصار على الثانية تقويت لعالم المادة ، وغير من هذه وهذه أن نجعلهما معاً في وحدة عضوية واحدة .

وينتقل القارئ بعد هذا إلى فلسفة الحضارة ليجد عنها مقالاً في النظرة الجديدة إلى عصر التنوير في أوروبا، وهو وإن يكن خاصاً بعصر فكري ليس هو عصرنا هذا الذي نعيش فيه إلا أن حلقة الوصل بيننا وبينه هي أن الأمة العربية اليوم تحتاز عصر تنويرها فكل ضوء يلقي على خصائص عصر كهذا إنما هو ضوء يهدينا إلى خصائص عصرنا نحن ، فعصر التنوير يختص أول ما يختص بكونه يستدبر منطق العصر الوسيط بما فيه من تأملات نظرية تشتق فكرة تصورية من فكرة تصورية أخرى بغض النظر عن نسبة الفكرتين إلى الواقع المحسوس أو عدم نسبتهما إليه . إنه يستدبر مثل هذا المنطق الصوري البحث ليستقبل وقفة أخرى يسودها منطق آخر هو المنطق الذي يصل أفكار العقل بمادة التجربة الواقعية وصلا يجعلهما طرفين لكيان واحد . وينتقل القارئ بعد هذا إلى باب الفكر الاشتراكي ليجد مقالاً عن نظرية الاشتراكية العربية التي هي تطبيق متميز بخصائصه

من سائر التطبيقات الأخرى النظرية الاشتراكية العامة ، فإن كانت تشترك مع سائر التطبيقات في نزعتها الواقعية العلمية التجريبية ، وفي قيامها على دعائم العلم والصناعة إلا أنها في الوقت نفسه تنفرد بملامح تجعلها طامها المميز الفريد .

يتلو هذا طريق العلم الذي نلاحظ فيه دائماً أن ننظر إلى العلم نظرة إنسانية ، وها هنا يجد القارئ مقالاً عن التلوق الفني هل يستطيع أو لا يستطيع العلم أن يضبطه ويقبضه كما يضبط سائر الظواهر الطبيعية ويقبضها . وفي هذا المقال محاولة لبيان المدى الذي يستطيع العلم في مجال التلوق الفني ، وقد وجد أن ثمة ارتباطاً قوياً بين تلوق الفن من جهة ودرجة الذكاء من جهة أخرى ، وإن هذا الارتباط ليبلغ مداه في فن الشعر لأن مادة الشعر ألفاظ وأفكار والصلة قوية بين الألفاظ والأفكار . ثم ننتقل بعد هذا إلى باب الأدب ونقده لنجد مقالين إحداهما عن بورشتر الكاتب الألماني المعاصر كيف يصف الجيل الألماني الضائع وذلك من خلال مسرحيته الشهيرة ، في الخارج أمام الباب ، إذ يريد هذا الكاتب لنفسه أن يكون صورة حية للواقع الحى ، والحياة عنده هي بلا وحدة ولا انسجام وإذا كان هذا هو أمرها فن العبث أن نبحث فيها عن جمال وانسجام ، وحسبنا أن تصورنا كما تقع ، وأما المقالة الثانية فهي عن الشاعر ماكيتس كما نراه في مذكرات الحريف ، والذي يهمنا من هذا المقال بصفة خاصة هو إيمان هذا الشاعر بأن الشعر إما أن يكون صادقاً أو ألا يكون شيئاً على الإطلاق ، إذ لا يكفى فيه أن يكون واضحاً أو أن يكون على صلة ظاهرة بالواقع إذا كان هذا الوضوح وهذه الصلة على حساب الصدق الفني .

وأخيراً ينتقل القارئ إلى باب تيار الفكر العربي ليطالع فيه مقالاً عن فقيد النقد العربي المرحوم الدكتور محمد مندور الذى كان بكتاباته ومحاضراته وندواته تمييزاً ثورياً أصيلاً عن واقعنا الأدبي في عصر الاشتراكية ، وقد أثر كاتب المقال في تقويمه النقدي للثور الذى قام به شيخ النقد أن يستمرض بالنقد والمناقشة المراحل الثلاث التى مر بها منهج الدكتور مندور من خلال معاركه حتى انتهى إلى الأيديولوجيا منهجاً في النقد وموقفاً في الحياة ، فالمنهج الأيديولوجى الذى ارتضاه الدكتور مندور هو الذى يحمل الكاتب مسئولية إزاء قضايا الإنسان وقضايا المجتمع وقضايا الحياة .

ونختم هذا العدد كما نختم كل عدد باللقاء الذى تفتح فيه نافذة على الجديد المستحدث في دنيا الفكر ، وبالندوة التى نجمها شركة بين القراء المعرضون فيها آراهم في حرية وصراحة .

سعيد التخرىج

ازمة القيم في مرحلة الانطلاق

دكتور زكي نجيب محمود

● وأول ما يلفت أنظارنا ونحن على مشارف مرحلة الانطلاق - ازواج القيم - فنحن مشهودون اليوم بين قديم وجديد ، نعمل بأجسادنا على نحو ونفكر به قولنا ونحسن بقلوبنا على نحو آخر ، كن معزف على القيثارة لمناً لكنه ينفى لمناً آخر .

● ما نحن أولاء في حالة انتقال من طور الزراعة إلى طور الصناعة ، لكننا مازلنا مثقلين بأخلاقيات المجتمع الزراعي جنباً إلى جنب مع مائدة وإليه الحياة الجديدة - بعلمها وصنائعها - من أخلاقيات جديدة .



مما يجوز له هنا أن ينفذ نفسه نفصاً بحيث يمدح ما يمدحه عن صديق ويذم ما يذمه عن صديق ، فلا يجوز له هناك أن يمدح أو يذم إلا ما يريده له الناس من مدح و ذم . وإذا كانت علاقته هنا مع أفراد أسرته ومع أصدقائه هي أن يقف الواحد منهم إلى جانب الآخرين في صف واحد ، أقدامهم كلهم دائمة على الأرض . ورووسهم كلهم معتدلة القامة لا تنحني تحت حمل بثقلها من أعلى ، فعلاقته هناك مع سائر المواطنين في المكتب والمصنع والشركة والمصرف ، بل وفي الملعب وفي الطريق هي أن يقفوا في عمود رأسي . الواحد منهم على أكتاف من دونه ، وإذا كان مما لا يجوز له هنا أن يسرق الوقت والجهد والمال من سواه ، فتلك كلها أمور جائزة له هناك ، لا يمنعه من أدائها إلا خشية العقاب .

● ولا تستقيم أمورنا وتتناغم جوانب حياتنا إلا إذا أحدثنا الثورة في القيم ، كما أحدثناها في الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية ، ولماها الثورة لا تتم لنا إلا إذا خلقنا - نحن رجال الفكر والأدب - أزمة في نفوس الناس ليحسوا حاجة التناقص القائم .

- ١ -

لا أريد أن هناك أزمة قائمة بالفعل بين جديد القيم وقديمها ، لكنني أريد أزمة أقيمها ونخلقها خلقاً ؛ فليس أهون على الإنسان من أن يحيا في عالمين ؛ فعالم خارجي عام يضطرب فيه مع الناس في أوجه النشاط والعمل ، يحكمه في التعامل معهم مجموعة من القوانين واللوائح ، وعالم داخلي خاص يعيش فيه مع أهله وخلصائه ، تضبطه معهم مجموعة من المعايير ، قد تتفق وقد لا تتفق مع معايير العالم الخارجي حيث سائر المواطنين الذين لا تربطه بهم صلة القرى القريبة أو الصداقة الحميمة ؛ فإذا كان

نعم . ليس أهون على الإنسان من أن يعيش في عالمين . لكل عالم منهما قواعده وقوانينه ، ويغلب أن تكون القواعد والقوانين التي تضبط السلوك في العالم الخارجي العام هي تشريعات مبنية من صاحب السلطان . وأن تكون القواعد والقوانين التي تضبط السلوك في العالم الداخلي الخاص هي مواضع خلقية وعرف وتقليد ؛ ويغلب كذلك أن تكون للأولى من ألوان العقاب المقررة ما يردع الناس عن مجاوزة الحدود المشروعة ، وألا يكون للثانية من ألوان العقاب إلا لدغات الضائير واستهجان الآخرين ؛ وإنه لمن المألوف لهذا الازدواج أن يكون هو الحالة الطبيعية التي لا تثير دهشة عند أحد (إلا أن يكون من المشتغلين بفلسفة الأخلاق) في العلاقات بين أمة وأمة أخرى . كأنما ليس ثمة من ضير على الإنسان أن يعامل مواطنيه على نحو ، وأن يعامل

أبناء البلاد الأخرى على نحو آخر ؛ فالفعل الواحد المعين يفعله في بلده فيكون خيانة كبرى يستحق عليها الإعدام ، والفعل نفسه يفعله في بلد آخر فيستحق به من مواطنيه أوسمة التقدير . . . أقول إنه من المألوف لهذا ازدواج في القيم أن يكون هو الحالة الطبيعية بين أفراد أمة مع أفراد أمة أخرى ؛ لكنه لا يكون هو الحالة الطبيعية بين أبناء الأمة الواحدة إلا إذا كان في الأمر جانب خبيث يحتاج لأن يكشف عنه الغطاء لتقع عليه الأبصار في ضوء النهار ؛ وكشف الغطاء عما في أنفسنا من ازدواج في القيم ، من شأنه أن يحدث الأزمة التي أشرت إليها في أول المقال.

- ٢ -

وأهم ما يحدث ازدواجاً في القيم بين أبناء الأمة الواحدة « هو أن تكون تلك الأمة في مرحلة انتقالية من مراحل نموها وتطورها ، والمعلوم في مثل هذه الحالة أنه وإن تكن أسس التعامل بين الناس منبثقة آخر الأمر من شبكة العلاقات الاقتصادية ، فإذا تغيرت هذه العلاقات كان التغير في أسس التعامل كلها لاحقاً ضرورة وحتماً ، إلا أن التغير المادي الاقتصادي أسرع دائماً من نتائجه الخلقية ، حتى لكثيراً ما يحدث أن يجيء التغير الخلقي بعد أسبابه من التغيرات الاقتصادية بسنوات طوال ، بل إنه قد لا يجيء وبظل الإنسان في حالة قلق بين ما يكسب به العيش في عالمه الخارجي وبين ما يدخل الطمأنينة والسكينة على نفسه في عالمه الداخلي ؛ لقد سارت الإنسانية في تطورها من اقتصاد الرعي إلى اقتصاد الزراعة ، ومن هذا إلى اقتصاد الصناعة ، وكان لها في كل طور من هذه الأطوار أخلاق تلائم المحيط الاقتصادي ، لكن

ما أكثر ما تخلف في كل مرحلة من أخلاق المرحلة السابقة عليها ؛ ففي مجتمعنا الزراعي هنا في مصر ، كانت تسود - إلى جانب ما تقتضيه حياة الزراعة من أخلاقيات - بقايا من مجتمع البداوة الرعوية احتفظ بها العرب من عهد بدوئهم ونقلوها إلى المجتمعات التي كانت قد استقرت في زراعتها أمداً طويلاً ؛ وهاتين أولاه في حالة انتقال من طور الزراعة إلى طور الصناعة ، لكننا مازلنا مثقلين بأخلاقيات المجتمع الزراعي جنباً إلى جنب مع ما تدعو إليه الحياة الجديدة - بطبها وصناعاتها - من أخلاقيات جديدة .

لقد استقرأ « روستو » في كتابه « مراحل النمو الاقتصادي » مراحل السير التي اجتازتها البلاد - على اختلاف مكانها وزمانها - في تطورها الاقتصادي بما يستتبع ذلك من تطور اجتماعي وثقافي وسياسي ، فوجدناها خمس مراحل ، هي : المرحلة التقليدية ، تتلوها مرحلة التحول ، ثم مرحلة الانطلاق ، وهذه تتلوها مرحلة النضج ، وأخيراً نجيء مرحلة الرفاهية على المستوى الحضاري الرفيع :

في المرحلة التقليدية الأولى ، تكون أوضاع الحياة محددة ضيقة المجال ، لكل شيء قيوده من التقاليد والعرف ، ولكل حركة طريقها المرسوم ، حتى لا يجوز للسائر أن يمشي بأسرع ولا بأبطأ مما ينبغي ، ولا للضحك أن يضحك بصوت أعلى مما يجب ؛ العمل الرئيسي في هذه المرحلة زراعة ، والسلطان الحقيقي في أيدي ملاك الأرض ، وصالح الأسرة في هذه المرحلة فوق صالح الأمة ، ولكل أسرة مستواها الطبقي ، فلا يؤذن لأبنائها أن يشرتبوا بأعناقهم إلى ما هو أعلى . . . ثم تسرى أشعة العلم في جسم الحياة - إما قليلاً قليلاً أو دفعة سريعة - فيقبع العلم صناعة تشغل بعض الأيدي عن فلاحه

الأرض ، وتجعل المدينة مركز القوة دون الريف
وقراه ، بل إن حركة التصنيع تحبس الزراعة نفسها ،
فاذا الحقل بمكثاته وجراراته كأنه مصنع ، وإذا
القرية كأنها مدينة صغيرة ، وتلك هي معالم المرحلة
الثانية : مرحلة التحول .

حتى اذا ما كملت عملية التحول ، واستكمل المجتمع
خلالها ملامح وجهه الجديد ، دخل في مرحلة
الانطلاق ، وفيها تتجدد خلاياه كلها لتلائم الحياة
العلمية الصناعية الحضارية الجديدة ، فتتغير
العلاقات الإنسانية بأسرها ، وتتغير الحقوق
والواجبات ، تتغير قيمة العمل بالسواعد بالنسبة إلى
أصحاب الفراغ ، وتتغير مهمة الحاكم بالنسبة إلى
المحكوم . وتتغير العلاقة بين الرجل والمرأة ، بين
أهل الريف وأهل الحضر . . . يتغير كل
شيء في مرحلة الانطلاق لتندفع الملامح الجديدة
التي نشأت في مرحلة التحول ، حتى تبلغ مداها ،
وهذه هي المرحلة التي نقف اليوم على مشارفها ،
لنجتازها في عدد من السنين يكثر أو يقل بحسب
دوافع التطور ، ثم لننتهي منها إلى المرحلتين
الأخيرتين : مرحلة النضج ومرحلة الرفاهية على
مستوى حضارى رفيع .

وأوضح مايلفت أنظارنا في مرحلة الانطلاق
هذه ، ازدواج القيم التي نعيش على هداها : قيم
تخلقت من المرحلة الأولى - مرحلة العرف والتقليد -
وصدت عبر المرحلة الثانية - مرحلة التحول ،
وقيم تقتضيها حياة العلم والصناعة : في الأولى تكون
الأولوية لمن يملك على من لا يملك ، وفي الثانية
تكون لمن يعمل على من لا يعمل ؛ في الأولى
تواكل واستسلام للقدر ، وفي الثانية اعتداد
ببحرية إرادة الإنسان ، وتسليم بنتائج العلم ؛
في الأولى تغليب للوجدان على منطق العقل ، وفي
الثانية تغليب للعقل على مشاعر الوجدان ؛ في الأولى

تشويه للماضي بالتهويل والخرافة ، ثم الاحتماء بهذه
الصورة المشوهة والتسلك بها لذاتها ، وفي الثانية
تنقية للماضي ليكون في أيدينا سلاحاً للحاضر وعدة
للمستقبل ؛ في الأولى شخصية ضائعة هضيمة لمن
يلتمها ، وفي الثانية تثبيت للشخصية واعتزاز بها في
غير صلف أعشى ؛ في الأولى قبول للواقع كما يقع
لأنه من صنع القدر ، وفي الثانية تغيير للواقع عما وقع
لأنه من صنع أيدينا .

أقول إن أول مايلفت أنظارنا ، ونحن على
مشارف المرحلة الثالثة من مراحل السير : مرحلة
الانطلاق ، ازدواج القيم ، فنحن مشهودون اليوم
بين قديم وجديد ، فعمل بأجسادنا على نحر ، ونفكر
بمقولنا ونحس بقلوبنا على نحر آخر ، كن يمزق
على القيثارة لنا لكنه يغنى لحنا آخر ؛ نعم إنها سنة
الحياة أن يعطى التغير الخلقى بحيث لا يلحق بالتغير
المادي إلا بعد أمد قد يطول ، فواجبنا أن نستعنت
الخطى لتسرع نحو التمام الفجوة بين خارج الإنسان
وداخله .

- ٣ -

وحق لا يكون حديثنا على مستوى التجريد
والتعميم ، ندعمه بأمثلة مجسدة معينة مما وقع لنا في
خبراتنا الحية ، أمثلة تبين أننا نقول بألسنتنا ما لا نحس
صدقه بقلوبنا ، إذ نردد بالألسنة معايير المرحلة
الجديدة من مراحل حياتنا ، لكننا ما زلنا معلقين
في قلوبنا بمعايير أخرى ذهب زمانها :

جامعي من مكتب حكومي خطاب يحدد لي
موعداً في الساعة التاسعة من صباح يوم معين ؛
وذهبت قبل التاسعة ببضع دقائق لأكون حاضراً
عند تمام التاسعة كما ذكر لي في الخطاب ؛ لكنني
وصلت لأجد المكان خالياً من كل أثر للحياة
والأحياء ، وأصخت السمع فاذا صوت رجلين

يتحدثان في غرفة بعيدة ، فسرت نحو مصدر الصوت ماراً في ممر ضيق يفصل غرف المكاتب عن يميني ويساري ، لا يقع فيها البصر إلا على مناضد ومقاعد قد نخلت من أهلها ؛ ووصلت إلى مصدر الصوت فإذا بخادمان يسمران ، وحييت في استحياء ، لأنني شعرت بالذنب الذي يشعر به من يخوض حرماً مقدساً لم يكن من حقه أن يخوضه ؛ وسألت مستفسراً : أين عساي أن أذهب ؟ وأبرزت لها الخطاب الذي جاءني بتحديد الموعد ؛ وتناول أحدهما الخطاب وقرأ ، وناول له زميله ليقرأ ، ثم ردها إلي ، وأحدهما يقول - والآخر يكرر قوله كأنه الصوت والصدى - هم يقولون التاسعة ، لكنهم لا يقصرون التاسعة ، هم لا يحضرون قبل الحادية عشرة ، فإذا كان وراك مشوار فاذهب واقص حاجاتك ثم عد ، وإلا فانتظر في البهو الخارجى

آثرت أن أنتظر في البهو الخارجى ، فجلست على مقعد كسيح القوائم معطر الأجزاء ، إلى جوار منضدة فرشت بقطعة من « الجوخ » الأخضر ، وبها ليبتها ما فرشت . . . وبعد نصف ساعة جاء موظف ودخل غرفة من الغرف التي تفتح على البهو الذي كنت أجلس فيه ؛ فانتظرت حتى رأيته قد استقر في جلسته وشرب قهوته ، وبدأ يفتح الخزائن من حوله ليخرج من جوفها أوراقاً ؛ ثم استأذنت في الدخول ودخلت ، وأبرزت له الخطاب الذي جاءني وسألت : ترى هل أخطأت المكان أو أصبت ؟ فنظر في الخطاب ، وقال وهو لا ينظر إلى « بل أصبت ؛ فانتظر حيث كنت ، حتى يجيئوا » . . . ترى من هم . . . أولئك الذين لا يتحدثون عنهم إلا بضائير الغائب في نغمة كأنها توحى بأنهم سيبطون علينا من عالم مجهول ؟ وهر نصف ساعة آخر ، ودخل رجل يحمل حقيبة ، لكنه كان زبوناً مثلي - وإن يكن أحرص مني لأنه انتفع من

زمنه بساعة كاملة أضعتها أنا عبثاً - وجلس على مقعد بجواري ، وكأنه ألف أن يقصد إلى هذا المكان لينتظر ؛ وهكذا أخذت أنصاف الساعات وأرباعها تمضي ، والقادمون يحضرون واحداً فواحداً ، ويدخلون الغرف المختلفة ؛ وقاربت الداعة الحادية عشرة ، وحالي هو كحالي منذ قدمت في الساعة التاسعة ، إلا مللاً وسأمأ أخذاً يزدادان معي حتى كدت أنفجر ؛ وكنت عندئذ قد سمعت حديثاً على النبرة وضحكات صادرة عن قلوب خالية من الحموم ، فرجحت من جرأة الحديث والضحكات أنها لا بد صادرة عن لا يخشون أحداً ، وإذن فلا بد أن يكون « هم » الذين أشير إليهم بضمير الغائب . . . وجررت قدمي جرأ في حذر ، إلى حيث الغرفة التي انبعث منها الحديث والضحك ، فإذا ثلاثة مجلسون على ثلاثة مكاتب ، وعليهم جميعاً سمات الوقار والتهذيب ؛ فأملت خيراً ، ونقرت الباب نقرة خفيفة ، وحييت وسألت السؤال نفسه الذي سألته قبل ذلك مرتين ؛ فما كان أشد دهشاً أن رد علي في عنف شديد أحد الرجال الثلاثة ، قائلاً : من تكون أنت ؟ فقلت : أنا فلان - قلبها في هدوء شديد ؛ وشاء لي حسن الحظ أن يكون اسمي معروفاً له ، وأن يكون قد قرأ لي شيئاً ما ، فانقلب غضبه رقة عذبة ، وراح يعتذر لي ، معاتباً لإيائي : كيف لمثل أن يجلس في البهو منتظراً ، وكان ينبغي له أن يفصح عن شخصيته فور قدومه ؛ وأصر لإصراراً شديداً على أن أجلس معهم قليلاً ، وأن يستضيفني بفنجان من القهوة ، ولعله أراد أن يعيد لي الثقة في نفسي ، ففتح موضوعاً في الفلسفة زعم أنه يشغله منذ زمن بعيد ، وأراد أن ينتهز فرصة وجودي معهم ليستوضحني بما يزيل عنه الشك والقلق . . . وبعد ذلك فحص أوراقى التي من أجلها جئت . . .

أنظر إلى هذه القصة العابرة وما قد تجده فيها من قيم ، تجدها كلها قيماً هي نفسها قيم المرحلة الأولى من المراحل الخمس التي أسلفت لك ذكرها ، أتى مرحلة الاقتصاد الزراعى بكل ما عمله من صفات ، وحسبى هنا أن أستخلص منها قيمتين اثنتين : الأولى هي قيمة الزمن ، والثانية هي قيمة التفاوت الطبقي بين المواطنين : أما عن الأولى فلم يكن في اقتصاد الزراعة فرق بين الساعة التاسعة والسياسة الحادية عشرة ، لأن الزرع لا يختلف نموه إذا جاءه الري مبكراً ساعتين أو متأخراً ساعتين ، وهنا أذكر ملاحظة عجيبة كنت قرأتها منذ أمد بعيد في كتاب الاستعماري الأكبر اللورد كرومر عن « مصر الحديثة » يقول فيها إنه على يقين من أن مصر لن تتحول في أي يوم من الأيام بلداً صناعياً ، وذلك لسبب عنده عجيب ، هو أن الصناعة مرتكزة في أساسها وصميمها على دقة التوقيت ، على حين أن المصريين تنقصهم هذه الدقة ، إن العامل الصناعي وهو واقف أمام الآلة الدائرة ليضع فيها شيئاً أو ليأخذ منها شيئاً كل دقيقة مرة أو كل دقيقتين مرة ، لا يستطيع أن يغفل عنها قائلاً للآلة : اصبري حتى أتياً لك ، ومن ثم كان عنصر الزمن من أهم الأمور في مرحلة الصناعة .

وأما عن القيمة الثانية : قيمة التفاوت الطبقي بين المواطنين ، فقد كانت كذلك نتيجة طبيعية في مرحلة العرف والتقليد التي سادها الاقتصاد الزراعى ، لأن الزراعة بطبيعتها عندئذ كانت تتطلب صاحب أرض يسود وجماعة من الفلاحين يفلحون له الأرض ويسادون ، وليس من المعقول عندئذ أن يتساوى في العرف سيد ومسود ، فللسيد معاملة وللمسود معاملة أخرى دون أن يحس السيد أو المسود شذوذاً في هذا التفاوت ، ولكم سمعت آذاناً في آلاف المواقف رجلاً يظن أنه قد أهين ، فيسأل من وجهه إليه الإهانة : أتعرف من أنا ؟

وذلك لأنه لا يكفيه أن يكون مواطناً كسائر المواطنين ، وأن تكون المعاملة الاجتماعية قائمة على أساس المواطنة وحدها بغض النظر عن تكون أنت ومن أكون أنا من حيث العمل الذي يؤديه كل منا :

هاتان قيمتان اثنتان استخرجناهما من موقف واحد : قيمة الزمن وقيمة التفاوت الطبقي لنبل هما على مازعنائه ، وهو أننا نعيش في مرحلة الانطلاق بهامها وصناعاتها ، على قيم المرحلة البائدة ، ولن تستقيم الأمور وتتناغم جوانب حياتنا إلا إذا أحدثنا الثورة في القيم ، كما أحدثناها في الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية ، وإنها لثورة لا تتم إلا إذا غاقتنا - نحن رجال الفكر والأدب - أزمة في نفوس الناس ليحسوا حدة التناقض القائم .

- ٤ -

لكن رجال الفكر والأدب منا ليسوا - فيما أحسب - على تصور واضح بعد ماذا تكون القيم الجديدة التي يحللونها فيما يكتبون ، ويجسدونها فيما ينشئون من قصص ومسرحيات ، وينشدونها فيما ينظمون من قصائد ، ولأضرب لك على اختلافهم في تصور القيم الجديدة مثلاً واحداً : إن عصر الصناعة يقتضى حتماً أن تزول الفوارق شيئاً فشيئاً بين القرية والمدينة ، ذلك أن آلات الصناعة ستدخل شيئاً فشيئاً إلى الزراعة كما دخلت في سواها ، ووسائل التعليم والإعلام واحدة هنا وهناك ، فما يثقف فلاح المزرعة في القرية هو نفسه ما يثقف عامل الصناعة في المدينة ، ووسائل المواصلات أسرعت وازدادت ، وطرق سيرها رصفت ، بحيث اشتدت حركة الانتقال بين القرية والمدينة شدة كادت تمزج الفريقين في جماعة واحدة كل يوم ، إن الصحف التي تظهر في القاهرة تظهر في اللحظة نفسها في معظم القرى ، والخبر المذاع في القاهرة يذاع في كل ركن من كل منزل في طول البلاد وعرضها في آن واحد . . . أفلا يكون من الطبيعي والحالة هذه ، أن تختفي قيعة قديمة كانت تتغنى

براءة الريف وتندب حظ المدينة من الشر والسوء ،
لتظهر قيمة جديدة لا تمتدح البراءة في ريف (لاحظ
جيداً أن البراءة هنا تنطوي على سذاجة) ولا تندب
شراً وسوءاً في مدينة ؟ لقد كان بعض البصر في القيمة
القديم أن يرضي أهل الريف بما هم فيه من طريق
للحياة مسدود ، لئلا تفتح أعينهم على لذائذ العيش
في المدينة ، أما اليوم وقد سرنا في طريق يجعل
القرية مدينة صغيرة ، فلم يعد ما يبرر أن يتغنى الشاعر
بالريف دون المدينة ، ولا ما يبرر أن يكتب
القصص فإذا هو يرسم شخصيات الريف على
أنها البرية التي لم تفسدها المدينة بعد :
هذه وجهة نظر أعرضها ، قد تجد من يعارضها من
القراء ومن يؤيدها ، فلا تكون معارضة المعارضين
وتأييد المؤيدين إلا إثباتاً لما أزعجه ، وهو أننا لسنا
جميعاً على تصور واضح بعد ماذا تكون القيم التي
ندعو إليها ونحللها ونجسدها فيها نكتب .

فليس رجال الفكر والأدب منا على اتفاق بعد
في الأهداف ، نعم ، إننا جميعاً على اتفاق ما دام
الأمر أمر أحكام عامة مجردة ، لكن اهبط من هذا
التعميم والتجريد إلى حيث التفاصيل الجزئية ، تجدنا
قد تفرقنا شيعاً وجماعات ، وهل منا - مثلاً - من

يعارض في أن تكون الاستنارة العقلية - أعني التعليم
بكل معانيه - من أولى القيم التي يجب أن نذيعها
بكل قوانا ؟ لكن سل هذا وهذا وذاك : ماذا تعده
وسيلة للتثوير العقلي ؟ تجدهم قد تباينوا رجالاً ثلاثة :
فرجل يجد التثوير في بعث القديم ، وثان يجده في
الاغتراف من غربي أوروبا ، وثالث يجده في
الاغتراف من شرقيها ، وربما وجدت رابعاً يأخذ
بالأحوط فيقول : آخذ من كل شيء بطرف بحيث
تجتمع لي الثقافة التي تناسب مع مشكلاتنا الخاصة
وتحدياتها الخاصة .

وأخلص من هذا كله بنتيجة هي أننا بحاجة
شديدة إلى احتكاك الآراء بكل ما استطعنا من حدة
الجدل ، لكي تتباور في أذهاننا صورة متجانسة عن
القيم المطلوبة للعصر الجديد ، وعندئذ نصب جهودنا
في كل مقال وفي كل قصة وفي كل مسرحية وفي
كل قصيدة من الشعر ، وفي كل صورة أو تمثال ،
نصب جهودنا في هذا كله لنوجد في صدور الناس
أزمة نفسية يحسون بها ضرورة الانتقال في دنيا القيم
كما انتقلوا في دنيا العمل ، حتى لا يستقيموا للازدواج
القائم أمدأ طويلاً .

زكي نجيب محمود

كاتب فرنسي من الجزائر

روايته الأخيرة « الأفيون والعصا » أن
يحسد هذه الصفات ، فالدكتور بشر
بكل هذه الرواية التي تصور مشاهد
الحرب الجزائرية يعاني صراعاً نفسياً
هائلاً . . فصرارة الأحداث من حوله
لا تقضي على رغبته الأكيدة في البقاء ،
وبعد المسافة بين الواقع والحلم لا يعفيه
من محاولة ترجمة الحلم إلى واقع . إن
مشكلته هي مشكلة وطنه ، مشكلة الحياة
بعد الحرية .

من بين كتاب أفريقيا الشمالية الذين
استطاعوا أن يفرضوا أنفسهم على الأدب
العالمي بعامة والأدب الفرنسي بنوع خاص ،
يحتل الكاتب الجزائري الأصل مولود
مايري مكانة خاصة ليس فقط لما يمتاز
به أسلوبه من دفء ودينامية ولكن
لما يمتاز به مضمون أدبه من حدة وصراع
يمكن أن المشكلات الحقيقية التي كان
يعانيها وطنه الجزائر أيام الاحتلال
الفرنسي . ولقد استطاع هذا الكاتب



هسرل

وفلسفة الظواهر

أحمد عبد الرحمن

يقال عادة إن فلسفة هسرل كانت تسمى لتحقيق الفلسفة العلمية . لكن المرء لا يستطيع أن يركن لهذا الذى يقال عادة ، بعد أن يسمع هسرل يقرر بصريح العبارة أن « الظاهريات ليست علماً وضعياً يستند إلى أسس واهية » إنما هي « العلم الضرورى القائم على مفاهيم مطلقة » .

ولعل من الخير لنا أن نجعل من فهم الوجود هدفاً وحيداً للظاهريات ، وأن نفهم مستوى اليقين الذى هدفت إليه بوصفه نتيجة نرتت على الحقائق الفلسفية التى انتهت إليها . ولقد انتهى هسرل إلى أن الوجود على ضربين : محايث ، ومتعال (أى داخل الإنسان وخارج الإنسان) ؛ الأول هو الوجود الحق المطلق ، والثانى هو الوجود الإضافى ، الثانى متضمن فى الأول بماهيته . ومن هنا كان على الفلسفة الطامحة إلى فهم الوجود أن تكرر نفسها لفحص الوجود الأول - أى الوجود الشعورى - بوصفه موئل الوجود بأسره . ولا بد تبعاً لهذا أن يكون هذا العلم الفلسفى هو وحده العلم المطلق . وبهذا لا يصبح « لما يقال عادة » أدنى معنى ، إذ كيف يتخذ المطلق من غير المطلق مثالا له يحذيره ؟



● إذا كانت المذاهب التجريبية قصيرة النظر ومتسقة لإنكارها الوجود المثالى ، فإن المذاهب المثالية عمياء ومستبدة لإنكارها الوجود الفيزيائى ، وسوء فهمها الوجود المثالى !

● الفلسفة تكتشف أن العالم مكون من وحدات من المعنى تقترن سلفاً بوجود الشعور الذى منحها معناها ، دون أن يفترض هو بدوره شعوراً سابقاً عليه .

● « ديكارت » بدأ من الشعور وانتقل إلى العالم . أما هسرل فإنه يبدأ من الشعور وينتهى إليه !

عالم الطبيعة وعن عالم الذات وهذه هي الحقيقة الهامة الأولى .

إن الخصائص الفيزيائية للصوت ، كالشدة والحدة وغيرهما ، تتباين وتتغير ، لكن الخصائص الماهوية هي التي تجعل صوتاً ما صوتاً ، وبدونها لا يكون صوتاً على الإطلاق . ومن هنا وجدناها في صوت القيارة وفي صوت الحمار !

لكن كيف يمتثل لنا إدراك هذين الضربين من الخصائص ؟ إن الحدس الحسي هو أداة الشعور الانسانى لبلوغ الخصائص الفيزيائية الواقعية ، أما الخصائص الماهوية ، فإنه يبلّغها باصطناع حدس ما هوى ، أو عيان مباشر . وهذه هي الحقيقة الهامة الثانية .

وهنا يظهر التصادم الشامل بين فلسفة الظاهريات وبين المذاهب التجريبية والوضعية والعلمية ؛ ذلك لأن العالم الثالث عند هذه جميعاً ليس سوى « شبح ميتافيزيقى » ، والعيان ليس سوى خيال متطرف ! هذه المذاهب لا ترى من الوجود سوى عالم التجربة الطبيعية الفيزيائى ، ولا تقبل غير الحدس الحسى سبيلاً إلى المعرفة . . إنه هو وحده الفعل المانع الأساسى . الموضوعات التجريبية هي وحدها المتصفة بالوجود الحق ، أما « العالم الثالث » المزعوم فنزاهام الشاطحين :

ويرد هسرل على هذه المزاعم الساخرة متسائلاً : لماذا نسمى مادة الحدس الحسى موضوعاً ونصفها بأنها وجود حقيقى ؟ ثم يجيب قائلاً : إننا نفعل ذلك لأنه يقدم لشعورنا « شيئاً ما » ، ويضيف : إن العيان المباشر يقدم لشعورنا « شيئاً ما » أيضاً . فلماذا نسلم بهذا وننكر وجود ذاك ؟ لماذا نسلم بالوجود التجريبى ونرفض التسليم بالوجود المثالى ؟ إن إنكاره من جانب التجريبيين دليل قاطع على قصر نظرهم . أما اصرارهم على اعتبار الحدس الحسى هو الحدس الوحيد ، ورفضهم التسليم بالعيان المباشر ، فإنه

وإذا كان الواقع يتمثل « بماهيته » في الشعور ، كان لزاماً على هسرل أن يبدأ بوضع تفرقة واضحة بينهما - أى بين الواقع والماهية .

الواقعة والماهية

فإذا يعنى هسرل بالواقعة ، وماذا يعنى بالماهية ؟

من الإجابة على هذا السؤال ننتهى إلى حقيقتين أنتولوجيتين (أى وجوديتين) خطيرتين ، نود أن نضعهما أمامنا منذ البداية ، وقبل عرض الإجابة ذاتهما :

الحقيقة الأولى تقول : إلى جانب الوجود الفيزيائى هناك أيضاً وجود ما هوى مثالى .

والحقيقة الثانية تقول : إلى جانب الحدس الحسى هناك أيضاً العيان الماهوى أى إدراك ماهيات الأشياء إدراكاً مباشراً بغير طريق الحواس .

والآن ، لنبدأ بمثال ، وليكن هذا المثال هو « الصوت » : الواقعة - أو الوجود الواقعى للصوت - يتمثل في مجموعة الخصائص الفيزيائية المتغيرة من صوت إلى صوت ، ومن مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان في الصوت الواحد نفسه . أما الماهية فقوامها مجموعة الخصائص العامة الثابتة في جميع الأصوات ، لا تتباين بتباين الأصوات ولا بتباين المكان أو الزمان .

وهذه الخصائص الماهوية - مع هذا - ليست ذاتية ، تنتجها الذات الشاعرة ثم تضيفها إلى الوقائع ، إنما هي خصائص موضوعية ؛ والموضوعية هنا موضوعية من نوع جديد : إنها موضوعية « مالية » .

فالواقع عند هسرل ليست موجودات « بسيطة » بل هي مركبة ، فليس الوجود هو عالم التجربة الطبيعية الفيزيائية ، ولا هو وجود الذات الشاعرة فحسب . بل هناك أيضاً « عالم ثالث » مستقل عن

لا بد أن ينشئ بهم إلى الشك ، إذ كيف تيسرت لم
الفروض العامة لمذهبهم نفسه ، والحدس الحسى
لا يقدم سوى عناصر مفردة مفككة لا رابطة بينها ،
ولا يستطيع أن يمدنا بالحقائق العامة الكلية ؟

إنه لا مناص لتفسير المذهب التجريبي نفسه من
افتراض العيان الماهوى إلى جانب الحدس الحسى لابد
من افتراض ما يرفضه المذهب التجريبي لكى يمكن
تفسير المذهب التجريبي ! فهو يثبت نفسه استنادا
إلى حقيقة يرفضها ! ومن هنا كان الشك
هو النهاية الحتمية لكل من يقول به . ووضح أن
الخروج من هذا الشك يتطلب ضرورة الاعتراف
بالوجود المثالى وبالعيان الماهوى ، هذا معناه دفن
جميع المذاهب التجريبية فى حفرة واحدة ! « تلك
الفلسفات الغبية التى تطلب منى أن أصدق أن
البداهيات صادرة عن الطبيعة المادية » !

ولا يعنى هذا أبداً أن هسرل ينكر العالم
الفيزيائى . كلا ، إنه يرى أن من واجب الفلسفة
أن تدعم إيماننا به ، لا أن تهلم شعورنا الأصيل
بوجوده ، وسوف نوضح موقفه هذا بعد قليل .

سوء فهم الوجود

ولا ينكر هسرل أيضاً قيمة العلم الفيزيائى ،
بل يحترمه : إنه فحسب يرفض التسليم بأنه علم
ضرورى النتائج ، ومن ثم لا يرى فيه المثال الرائع
الذى ينبغى للظاهريات أن تحذو حذوه . وهذه
الحقيقة تنقض ما يقال غالباً من أن فلسفة
الظاهريات هدفت إلى بلوغ اليقين العلمى التجريبي .
إن هذا الذى يقال غالباً ليس صحيحاً أبداً . إنه
يصح فقط بالنسبة لرجل مثل « كنت » Kant
وفلسفته النقدية ؛ رجل لم تتجاوز آماله الفلسفية
الارتفاع بالميتافيزيقا إلى مصاف العلوم الفيزيائية
والرياضية . لكن هسرل ليس « كنت » ، أليس
كذلك ؟ !

ولهرل مأخذ أساسى على العلوم الرياضية ،
إنها علوم استنباطية ، تستند فى أساسها إلى بداهيات
ومسلّمات وفروض لم يتم الدليل القاطع على يقينها .
إنها أبدية شاهقة الارتفاع تستند إلى تربة من الرمال !

ومن هنا لم تكن العلوم الرياضية - أيضاً - النموذج
الذى تهفو إليه الظاهريات « فهذه الأخيرة تريد أن
تكون علماً ضرورياً ، يرفض كل حقيقة فرضية ،
ولا يؤمن بالمسلّمات ، ويسمى إلى الارتكاز على حقائق
برهانية عيانية مطلقة ، وتصورات ومفاهيم
واضحة ويقينية .

وفى ضوء الحقيقتين الأنتولوجيتين السابقتين
يتحدد موقف هسرل أيضاً من المذاهب المثالية ،
كما تحدد من المذاهب التجريبية . إن المذاهب المثالية
عجزت عن إدراك الوجود الماهوى إدراكاً صحيحاً ،
وعجزت عن الإحاطة بضروبه وأنماطه المختلفة .
ونقطة الخلاف الأساسية هنا هى أن الظاهريات
ترفض وصف الوجود المثالى بالذاتية ورده إلى الذات
الشاعرة ، بينما فعلت هذا معظم المذاهب المثالية ،
بل ذهب بعضها إلى رفض الوجود الخارجى كلية :

الوجود المثالى عند هسرل وجود موضوعى ،
والموضوعية هنا لا تعنى الفيزيائية ، كما أن المثالية
لا تعنى الذاتية ، فإذا كانت « التجريبية » قصيرة
النظر وتصفة لإنكارها الوجود المثالى ، فإن المثالية
حياء ومستبدة لانكارها الوجود الفيزيائى ، وسوء
فهما للوجود المثالى ! فالنتيجة النهائية عند المثاليين
وعند التجريبيين واحدة : إنها سوء فهم الوجود .

يقسم هسرل العلوم إلى مجموعتين رئيسيتين :
علوم وقائع ، أو العلوم الباحثة فى الوجود الواقعى .
وعلوم الماهيات ، أو العلوم الباحثة فى الوجود
المثالى ، أو الوجود الماهوى . وبهنا خصوصاً أن
نعرف رأى هسرل فى مميزات هذه المجموعة الأخيرة
بالذات .

وأول ما يصف به هسرل العلوم الماهوية هو
استقلالها عن الوقائع وعدم استنادها إليها .

ومن ثم لم تكن للتجربة أدنى جدوى بالنسبة لها . فلا أهمية لأن تكون الخطوط التي تعالجها الرياضيات البحتة واقعية أو خيالية ، ذلك لأن الرياضى إنما يعالج إمكانات مثالية فكرية معتمداً على العيان الماهوى من دون التجربة . ولهذا السبب عينه كانت نتائجها ضرورية . ومن جهة أخرى ، ينفى هسرل بشدة أن تكون هذه العلوم الماهوية نتائج نظرية لعلوم الوقائع ، فعنده أن « الوقائع لا تنتج إلا وقائع » بل إنه يعضى إلى أبعد من هذا فيقول بأن علوم الوقائع هي التي تستند إلى علوم الماهيات . فكل علم تجريبي لا بد أن يستند في أساسه إلى معرفة ماهوية مطلقة ، مثل المبادئ الكلية الضرورية له . هذا إلى جانب ضرورة اعتباره واحترامه لمبادئ المنطق الصورى ، والقوانين الخاصة بماهيات الواقع على وجه العموم . وإذا كان عالم التجربة ينقسم إلى مجموعات من الوقائع ، ولكل مجموعة علم معين يدرسها ، كان لا بد من وجود علم ماهوى مقابل كل علم تجريبي ، ويسمى هسرل هذه العلوم الماهوية « العلوم المطلقة الأنتولوجية » ، فثلاً في مقابل علم الطبيعة ، لا بد من قيام « أنتولوجيا الطبيعة » وهكذا وربما أدى تنسيق هذه العلوم الأنتولوجية إلى إيجاد علم أنتولوجى مطلق من شأنه البحث في النظم الأنتولوجية كلها .

العالم

والآن نعود إلى قضية « العالم » التي أشرنا إليها إشارة عابرة من قبل .

كيف يتصور هسرل العالم ؟

الوجود الطبيعى نظام لامتناه من الوجود ، إنه لا يتمثل فحسب فيما تدركه الذات في اللحظة الراهنة . فنطاق الإدراك محاط بآفاق شاسعة من الوجود .

ليس للوجود الطبيعى حدود مكانية ولا زمانية . والذي تبصره الذات منه لا يعدو قطرة من محيط متلاطم الأمواج . إن وراء اللحظة الحاضرة تاريخ الأزلى ، وأمامها المستقبل سلاسل طويلة طويلة لا انقضاء لها .

وليس العالم عند هسرل هكذا فحسب : مجرد كومة من الأجسام الفيزيائية المتراكمة فوق بعضها . بل إنه فوق هذا علم قيم وعالم رياضى أيضاً . ويعنى بهذا أن الأشياء الفيزيائية لا تتصف فحسب بخصائص فيزيائية بحتة ، إنما لها كذلك خصائصها الخلقية والرياضية . فهي مركبة وليست بسيطة .

كل شيء في هذا العالم له مغزاه وقيمه ، كل شيء إما حسن أو سيئ ، سار أو مؤلم ، ملائم أو غير ملائم . ولكل شيء وظيفة واستخدام . وهو بذاته يكاد ينطق بإمكانياته في وجودها . وهذا هو ما يسمونه طابع الإحالة للأشياء .

وهذه الخصائص الخلقية خصائص موضوعية وليست من صنع الذات الشاعرة . إنما خصائص الأشياء نفسها ، وترجع إل صميم تكوينها . فليس بوسع إنسان كائن من كان أن يمنح القيمة لشيء وديم القيمة ، أو يسلب القيمة من شيء له قيمة . وهذا الذى نقول من الأشياء يقال أيضاً من الناس والكائنات الحية وكل شيء آخر .

وللأشياء أيضاً خصائص رياضية — فيزيائية . للأشياء « جوهر » قائم وراء الجوانب الفيزيائية الحسية . حقاً إن الإنسان العادى لا يدرك من العالم إلا الجسمانية التي يشعر بها خلال تجربته الحسية ، ومن العسير عليه أن يبصر في العالم شيئاً فوق هذا . لكن ليس هذا هو شأن العلماء . إذ العلماء يفرقون بين خصائص فيزيائية حسية « ذاتية بحتة » وخصائص رياضية موضوعية . الخصائص الفيزيائية — كالطعم والرائحة — لا تعدو أن تكون علامات تشير إلى حد مجهول يقف وراءها . العالم ليس مجرد عالم أجسام ،

بل إن له مضموناً أوسع من الوجود الفيزيائي بكثير . وهذا الذى يزيد هو الوجود الحق ، هو الجوهر الذى يختفى وراء المعطيات الحسية .

وهذا العالم الفيزيائي الماهوى الخلقى الرياضى الانسان هو موضوع كل نشاط شعورى . فكل فعل شعورى لا بد أن يرتبط به ، من حب أو كراهية ، قبول أو رفض ، أمل أو يأس ، اهتمام أو إهمال . فهكذا فهم هسرل الشعور : إنه شعور بشئ ما إنه الشعور القصدى ، المرتبط دائماً بالوجود ، بل قل هو موئل الوجود بأسره .

الشعور

وعلينا هنا — أولاً — أن نقف على ماهية الشعور . فنصور هسرل له ولماهيته بشكل أساس فلسفته كلها ، ومن هنا كان من المستطاع دراسة كل فلسفة الظاهريات من خلال دراسة تصور هسرل للشعور . ثم علينا — ثانياً — أن نفحص صلاته بالوجود ، فنرى : هل له وجود مطلق ، أو هو وجود مشتق ومضاف ؟ هل هو مستند فى وجوده إلى الوجود الفيزيائي ، أو أن له وجوده بذاته ؟

ومن هذه الدراسة ينتهى هسرل إلى إثبات القضايا التالية :-

الوجود الشعورى وجود مطلق . والوجود الفيزيائي وجود مضاف . الشعور يحكم ماهيته مثال . والعالم يحكم ماهيته وأتمى . ماهية الفعل الشعورى تتضمن بالضرورة أن له موضوعاً . لكن هذا الموضوع لا يقوم خارج الشعور .

ونقطة الابتداء فى هذا البحث هى تحليل الفعل الشعورى أو التجربة الشعورية الحية ، فالشعور هو مجموع هذه التجارب . ومن هنا كان الوقوف على ماهيتها هو فى نفس الوقت وقوف على ماهية الشعور ذاته . ولقد سبق أن انتهى هسرل إلى أن لكل واقعة

ماهيتها ، وأن بالإمكان إدراك هذه الماهية عن طريق عيان ماهوى . والتجارب الشعورية — من إدراك وتذكر وتخيل وإرادة . . . الخ — كلها وقائع . ولها — من ثمة — ماهيتها العامة المطلقة . ونظراً لأن هذه الماهية عامة بلا تحلف ، فلا علينا إلا أن نحلل تجربة شعورية — ولتكن الإدراك مثلاً — ثم نعم النتيجة ، لكى نفى بالغرض المطلوب . ولقد اختار هسرل تجربة الإدراك — إدراك ورقة بيضاء ملقاة على المنضدة !

الورقة الفيزيائية هى موضوع تجربة الإدراك الشعورية . الورقة هى موضوع العملية الشعورية الفكرية . لكنها ليست هى هذه التجربة ذاتها . ومن هنا لن يكون علينا أن نعنى بتحليل هذا الموضوع الفيزيائي لفهم ماهية الشعور ، إنما سيكون علينا أن ننصرف إلى « الإدراك » نفسه . وهذه تفرقة هامة جداً بالنسبة لما نحن بصدده الآن . فها هنا يريد هسرل أن يقلب المناضد رأساً على عقب ! إنه يريد إحداث ثورة فى مفهوم « الموضوع » وثورة فى مفهوم « التجربة الشعورية الحية » .

أولاً : التجربة الشعورية الحية لا تتمزج بموضوعها . لأنها بحكم ماهيتها عند هسرل نقية من كل فيزيائية ، بريئة من كل طبيعية . ولا بد لنا لكى نبلغ ماهيتها الصحيحة من استبعاد كل عنصر تجريبي . ففى إدراكنا للورقة البيضاء لا تكون الحيوية فى الورقة الفيزيائية نفسها ولا فى اللون نفسه ، فبوسعنا استشعار اللون فى غياب هذين . ذلك لأن اللون مظهر حيوى ، وليس شيئاً فيزيائياً . ومن الممكن أن نشعر بالبياض فى غياب العالم الطبيعى كله . فى وسعنا توهم كائنات بيضاء لا وجود لها فيه . الحيوية تتمثل فى ماهية اللون : والشعور هو الذى يحتوى هذه الماهية . فلا قيام لها إلا فيه . ومعنى هذا أن الشعور يضم ضمناً من الوجود المطلق الماهوى .

ثانياً : ليس الموضوع بالضرورة شيئاً واقعياً :
لقد قررنا أن التجربة الشعورية بحكم ماهيتها شعور
بشيء ، لكن هسرل لا يرى أن هذا الشيء هو
بالضرورة شيء واقعي . فكل شيء مباطني (أو
محايث) يصلح أن يكون موضوعاً للتجربة الشعورية
سواء كان واقعياً أم لم يكن . ومن هنا كانت
التجربة الشعورية غير واقعية . إنها في جوهرها
مثالية . فالمهم هنا هو الماهية المحايثة (أى الكائنة في
الباطن) . أما المكونات الواقعية فلا أهمية لها . المهم
هو الماهية المحايثة المثالية . ومن هنا كان الشعور في
جوهره مثالياً .

وفي ضوء هذه المفاهيم رفض هسرل آراء
أستاذه « فرائز برنتانو » ، فقد كان هذا الأخير
يرى أن التجربة الشعورية بحكم ماهيتها واقعية ،
وأن اعتماد الشعور على الموضوع الذي يشعر به يجعله
معتمداً على الواقع . ومن هنا أخفق في إثبات أن
للمظاهرة الفيزيائية أصلها في الشعور .

أضيف إلى ما سبق أن هسرل يعطينا ضربين
من الإدراك ، وضربين من الموضوعات : هناك
إدراك محايث وآخر متعال ؛ وهناك موضوع محايث
وآخر متعال (محايث = باطني ، متعال = خارجي
أو مفارق) وأساس هذا التمييز هو وجود أو عدم
دخول وسائط بين التجربة الثورية وموضوعها .
ففي الإدراك المحايث لا توجد وسائط ، لأن
الموضوع المحايث ينتمي إلى نفس العالم الذي تنتمي
إليه التجربة — أى إلى عالم الشعور . مثال ذلك :
إدراك الذات لفكرة ما ، أو لذكرى من ذكريات
هذه الذات عينا . وأما في الإدراك المتعال فهناك
واسطة بين التجربة الشعورية وبين الموضوع ، ذلك
لأن المتعال بحكم مفهومه عند صاحب الظاهريات
يعني الانتساب إلى وجود آخر غير الوجود الشعوري .
ويرفض هسرل آراء « كنت » التي تضع

تقابلاً حاداً بين « الشيء » كما يبدو لنا ، و « الشيء »
في ذاته ، فالشيء في ذاته عند هسرل ليس سوى
الشيء كما يبدو لنا ، وعندما يدركه الشعور فانه
يدركه ولا يدرك رمزاً ينوب عنه . فتفرقة كنت
تقوم على خلط بين الإدراك والتمثل الرمزي .

والإدراك المتعال ناقص بالضرورة . فالموضوع
المتعال « متعدد الوجوه » و « يملك نظاماً مركباً من
المعطيات » يكشف لنا عن طريقة الجوانب الجسمانية
المتعددة له ، وهو لكي يثبت هذه الحقيقة يضرب
لنا مثلاً : تلك المنضدة التي أمامي ! إنني أبصرها
بصورة مستمرة . وعندما أدور حولها فإن أوضاعي
تتغير في المكان . ووبرغم تغير أوضاعي ، أشعر
بوجود جسماني واحد لمنضدة واحدة بعينها . لكن
التغير ينتاب تجربة الإدراك نفسها . فالتغير بمس
التجربة ولا بمس موضوعها . وإذا أغمضت عيني ،
ثم عدت وفتحتهما ، فإن الإدراك ينقطع ، ثم يعود ؛
لكن وجود الموضوع لا ينقطع بانقطاع التجربة ،
فهو مستقل في وجوده عنها .

إذن الوجود الشعوري — أو الموضوع المحايث —
وجود مطلق لا سبيل إلى الشك فيه ، ولا سبيل إلى
تصور عدمه . فكيف نستطيع أن نتصور « عدم »
تجاربنا الذاتية ؟ ؟ وأما الوجود المتعال « فن الممكن »
ألا يوجد . فوجود الأشياء إذن وجود « ارض » .

والسؤال الآن هو : كيف يمكن أن يرتبط
هذان الضربان المتباينان من الوجود ؟

يرى هسرل أن هذا التباين لا يمنع الحضور
الدائم للعالم أمام الشعور ، ولا يمنع ارتباطه به ،
« ولو أنه ارتباط يشبه أن يكون لغزاً » !!
فالشعور هو الذي يحتوي الوجود بأسره . ومن هنا
كان على فلسفة الظاهريات — وهي فلسفة تجعل
العالم شغلها الشاغل — أن تنكب على الشعور وعلى
الذات بالبحث الدقيق . فهذا الانكباب وحده
تستطيع أن تفهم العالم . فهسرل يرى أن معنى الوجود
التام لا يمكن أن يتحقق للعالم بذاته بل بالشعور . من

الممكن أن يكون له معنى بذاته ، هذا صحيح ، لكن معنى الوجود لا يكون من أجل ذاته أبداً . فالعالم بحكم ماهيته « موجود لنا » ، وهو لن يكون موجوداً لنا إلا بقدر ما نمتزج بشعورنا .

وليس هذا العالم الذي تقدمه الظاهريات لنا اختراعاً جاءت به . كلا ، إنه العالم نفسه ، كل ما في الأمر أن صورته تختلف عن فكرتنا الساذجة عنه . وهذه الصورة هي التي تمثل حقيقته

ومن جهة أخرى يرى هسرل أن الذات الشاعرة بحكم ماهيتها « مالكة لموضوع » . فهي من هنا مرتبطة بالعالم . وبهذا يكون قد وضع صلة اعتماد متبادلة بين الشعور والعالم : الشعور هو الذي يأتلف العالم ، والعالم هو موضوع الشعور .

الشعور والبحث

وبعد أن انتهى هسرل من التمييز بين الشعور والعالم ، ووضع كل منهما في مقابل الآخر ، يريد هنا أن يحدد الشعور البحث . لذلك كان عليه أن يستبعد كل وجود متعال (غير شعوري) . وهنا لا بد من السؤال التالي : ما الذي « يبقى » بعد استبعاد كل الوجود المتعال ؟ لقد قرر هسرل أن عالم الأشياء حاضر بماهياته في الشعور ، فكيف يكون حال الشعور في غيابها ؟

إن التغير عندئذ لا بد أن ينتاب الشعور . هذه حقيقة لا ينكرها هسرل . لكنه تغير لا تمتد إلى وجود الشعور ذاته . كل ما في الأمر أن بعض الإضافات التجريبية سوف تفتقد ، وبالتالي تفتقد بعض النظم العقلية المستندة إليها . وأما التجارب الشعورية فباقية لا مساس بها . لأنها البقية المستقلة في وجودها عن أشياء العالم . فبين وجود العالم ووجود الشعور تقوم « رابطة جوار وصدافة عارضة » . إن كليهما وجود ، لكن شتان بين مضمونيهما :

فالوجود الشعوري عالم مغلق على نفسه ، لا يتداخل معه ولا فيه شيء ، ولا يخرج منه شيء ليتداخل مع الوجود المتعالى (الخارجى) . وأما الوجود المتعالى فهو وجود ثانوى ، وإضافى . . . إنه وجود من أجل الذات . . . إنه مجموعة من المظاهر العارضة . وبهذا يبلغ هسرل أقصى مثالته .

وباستبعاد الوجود المتعالى عن طريق منهج الطرح الفينومينولوجى (الظواهرى) ننتقل من الموقف التجريبى الساذج إلى الموقف الفينومينولوجى . وإذا كنا قد خلفنا وراءنا أشياء العالم ، إلا أننا سنعثر بها هنا من جديد ، ولكن من خلال ماهياتها . ففى الشعور يتمثل كل وجود . ولهذا قيل إن « ديكارت » بدأ من الشعور وانتقل إلى العالم ، بينما هسرل بدأ من الشعور وبقي فيه حتى النهاية .

وهنا يبرز سؤال هام : إن الموجودات الواقعية الحية هي التي تحمل الشعور بين جوانحها . . . أى أن « العرض » يتضمن « المطلق » . . . فكيف يمكن أن يكون هذا ؟

الموجودات الواقعية الحية - الإنسان والحيوان - تمثل نقطة الارتباط بين الوجود الروحى الشعوري وبين الوجود الفيزيائى . . . هي تمثل الشعور المتحقق أو الشعور التجريبى ، الإنسانى أو الحيوانى . وهذا التحقق معناه قيام روابط بين ضربين من الوجود . وبهذا التحقق لا يفقد الوجود الشعوري شيئاً من خصائصه التي أثبتناها له من قبل . كما أن الوجود الفيزيائى لا يصيبه شيء جوهرى يغير ماهيته : سيظل كلاهما في ماهيته هو هو : الوجود الشعوري يدرك مباشرة . . . والوجود الفيزيائى يدرك بوسائط . فالتركيب السيكو - فيزيائى - إنسانا كان أو حيواناً ، لا يعنى تضمن العرض للمطلق ، بل مجرد ارتباط عرضى بينهما . ولتأخذ مثالا نوضح به هذه النقطة ، وليكن « تجربة السرور » . إننا إذا نظرنا لها في

ارتباطها بانسان ما ، كانت حالة وجدانية مرتبطة
 بجسم . وعندما نفصم هذه الرابطة فإنها تصبح معطى
 فينومينولوجيا مطلقاً ، هو الشعور البحث من حيث هو :
 هذا ولا شك مذهب مثالى ، فيه تطرف ،
 يذكرنا بما ذهب إليه « باركلي » . لكن هسرل يرى
 كل من يتهم بهذا بالقصور عن فهم مذهبه ، فهو
 لم ينكر العالم الواقعى ، ولكنه أنكر التفسيرات
 المتناقضة له . فعندما يبدأ المرء فى تأمل العالم ،
 فإنه يكتشف أنه مكون من وحدات من المعنى :
 وهذه الوحدات تفترض سلفاً وجود الشعور الذى
 بمنحها المعانى ، وهو لا يفترض بدوره شعوراً
 سابقاً عليه :

ولم يعد أمامنا الآن سوى هذا السؤال :

ما هو المنهج الذى سوف يمكننا من استبعاد
 الوجود المتعالى (الخارجى) كلية ، وبحيث نترك
 الوجود الشعورى البحث المطلق فى نقائه التام ؟

منهج الطرح

ذلك هو منهج الطرح الفينومينولوجى . وبوصفا
 بعد هذا العرض السريع لآراء هسرل أن
 نتنبأ بأهدافه منه : إنه يريد استبعاد كل المتعاليات
 (= الأشياء الخارجية) ويبقى الوجود الشعورى
 البحث — موضوعاً وحيداً لفلسفة الظاهريات .

ويبدو أن هسرل قد أحس بوجود تشابه بين
 منهجه ومنهج الشك الديكارتى ، إذ نجده يعنى ببيان
 أوجه الاختلاف والتميز بين المنهجين . يقول هسرل
 إنه من حيث الهدف ، كان الشك وسيلة لاستبعاد
 كل ما من شأنه أن يسبب الشك ، وأما الطرح
 فيهدف إلى فصل الوجود المتعالى عن الوجود المخايب .
 فعالم الظاهريات يجد خبراته الشعورية مختلطة بالخبرات
 الخارجية المتعالية ، ولا بد له لكى يتمكن من
 فحص الشعور البحث من اصطناع منهج الطرح :

فالأصالة موجودة أصلاً فى موضوع البحث ، ومنه
 انتقلت إلى المنهج . وإذا كان ديكارت يشك فى
 وجود العالم منهجياً ، فإن الطرح لا يعنى الشك بأى
 معنى من المعانى . إن الظاهريات لا تنكر وجود
 العلم ولا تشك فيه للحظة واحدة . وإذا كانت هناك
 مشاكل حول هذا الوجود ، فعلياً حلها . لكن هذا
 الحل لا يجب أن يكون مبنياً على تحطيم شعورنا
 الأصيل بوجوده : « فانا لست منكراً للعالم الطوى كما
 هو حال السوفسطائين ، ولست شاكاً فى وجوده
 كما هو حال الشكاك ، وإنما أنا أستخدم منهج
 الطرح لكى يقر كل الأحكام المستندة إلى الوجود
 المكافئ الزمانى . ولهذا لن نجد فلسفة

الظاهريات تتخمن أى علم مستند إلى هذا الضرب
 من الوجود أساساً لها « مهما كان صادقاً ، ورائعاً
 ولا اعتراض عليهم من جانبى ، إذ لا نفع له عندى » .
 وبالمثل ، يميز هسرل بين الطرح وبين ما سعت
 إليه الفلسفة الوضعية . فقد كانت الوضعية تسعى إلى
 التخلص من كل حكم مسبق لكى تحقق العلم
 « المتحرر من الميتافيزيقا » . وهذا أمر لا يمت
 بأدنى صلة إلى أهداف الظاهريات : هذه الأخيرة
 تحاول الوصول إلى معرفة وصفية أصيلة للشعور من
 حيث هو . ومنهج الطرح هو وحده الكفيل بمعاونتها
 على بلوغ هذه الأهداف .

لقد أراد هسرل للظاهريات أن تكون العلم
 الفلسفى الضرورى المطلق ، المستند إلى حقائق عينية
 وماهوية خالصة . فهل أصاب فيلسوفنا ضلته ؟

كلا ! استمع إليه يقول :

« إننى أرى الفردوس أمام ناظرى ، لكن
 هيأت أن تطأها قدمى » مشيراً بهذا إلى أن
 ظاهرياته لم تكن ذلك العلم الفلسفى الضرورى ، إنما
 كانت بدايته فحسب .

ولمنا لبداية رائعة حقاً ، وكثيرون هم أولئك
 الذين انطلقوا منها على أثره .

أحمد عبد الرحمن



فلسفة الحضارة

نظرة جديدة إلى عصر التنوير

دكتور أحمد حمدي محمود

القرن المشرون - كما يرى أغلب فلاسفة تاريخ الفكر - أكثر إنصافاً لعصر التنوير وتقديرًا لمميزاته وخصائصه . وأغلب الظن أن هذا يرجع إلى قربه من روحه واشتراكه معه في كثير من الخصائص والسمات . والمفكرون يرددون هذا القول عندما يقارنون بين روح الإنصاف التي تميز بها قرننا ، وبين التعسف والتحامل الذي ساد في القرن التاسع عشر . ولعل أفضل المراجع التي قامت ببحث خصائص عصر التنوير ، في استفاضة ووضوح ، كتاب الفيلسوف الألماني أرنست كاسير . فالكاتب

● إن منطق عصر التنوير لم يعد منطق العصر المدرسي أو منطقاً خاصاً لتصوير الرياضة بل هو منطق الوقائع لأن الحقائق لا تكتشف إلا بالمشاركة بين العقل ومادة التجربة .
● من الأخطاء الشائعة عن عصر التنوير كل ما قيل من نزعة المادية ، وهو رأي متأثر بالحرب التي أعلنها اللاهوتيون والعقليون على حد سواء على كل فكر تميز بصحره من المسلمات الأولية .
● كان القرن التاسع عشر ابنًا عاقاً لعصر التنوير عند ما أنكر تمتعه بأية ميزة ، وعندما نسب لنفسه كل اكتشاف جديد في مجالات الفكر .

لم يتجه في هذا المرجع الهام إلى حشد أكبر قدر من الوقائع الحصبة المتنوعة في هذا العصر ، ولكنه أثر البحث في أعماقه عن الأساس الذي يوضح اتجاهاته ونزعاته كافة . وكانت هذه الدراسة شاقة للغاية ، لأن القرن الثامن عشر قد تميز بثورته على أية أنساق فلسفية جامدة ، وتحديد أولياً الأسس التي يعتمد عليها الفكر ، ورآها عائقاً يعوق كل حرية . وهذا لا يعني رفض كل تفكير منهجي نسبي . إنما هو يعني فقط عدم خضوع الفلسفة لأية مسلمة وأوليات قطعية حتى يتسنى لها الانطلاق بحرية لكي تكتشف صور الواقع والفكر . فلم تعد الفلسفة في عصر التنوير نظرية علوية إلى مشكلات الواقع ، ومن حقها تجاهل كل ما يحدث في مجالات البحث الجزئي ، بل أصبحت ملزمة بتغيير نظرتها وتعديلها ، كلما جد جديد في مجالات العلم أو التاريخ أو الفن .

وهكذا تغيرت صور المعرفة ولم تعد صوراً ساكنة ، بل أصبحت دينامية فعالة . ولم يعد مؤرخ الفلسفة قادراً على تحديد صورة أي عصر بمجرد نظرة تأملية إلى تصوراته السابقة أو مسلماته . إذ أصبحت هذه النتيجة تستخلص بعد دراسة شاملة لكل ما تحقق في هذا العصر . ولم يعد بالامكان حصر كل المسائل التي تناولها فلاسفة هذا العصر ومفكروه في نسق فلسفي ضيق ، ولهذا أخفقت أكثر الأنساق التي ظهرت في هذا القرن برغم وفرة الجهود التي بذلتها عقول جبارة مثل عقل كمرستيان فولف الذي حاول رد كل مشكلات عصره إلى نسق واحد .

الفكر في عصر التنوير

وفي هذه الخلاصة الوجيزة ، لا بد من بيان سريع لأهم ما تميزت به مظاهر الفكر المختلفة قبل تحديد خصائص هذا العصر ، الذي لم يؤمن بغير العقل والعلم باعتبارهما أسمي ناحيتين يفخر بهما

الإنسان : ولا بد من التنويه بتغير مفهوم معنى العقل في هذا القرن . فهو لم يعد يعني حب الاستطلاع والقناعة بمعرفة العالم من خارجه ، بل أصبح يعني الأداة التي تستطيع تحليل الأشياء إلى أدق عناصرها والجمع بينها في وحدة في الوقت نفسه . وقد أسرف هذا العصر بغير شك في الاعتقاد بأنه مهما حدث من اختلاف في النتائج التي يهتدى إليها الباحثون في شتى مجالات المعرفة ، فإن هذا لا ينفي وجود تماثل في العقل . وواضح أننا لم نعد هذه الأيام نتصور العقل على هذا النحو المبسط للغاية . وإن كنا نلتمس العذر لعصر التنوير ، لأنه في ثورته وانطلاقه كان مرغماً على الاختيار بين الشك الكامل ، والشك المنهجي مع بقاء يقين واحد هو يقين وحدة العقل .

وهذا الكلام لا يعد ترديداً لفكرة ديكارت المعروفة . فقد كان هذا العصر - في رأي كاسيرر - أقرب إلى منهج نيوتن ، لأن منهجه لم يكن ، كما كان الحال عند ديكارت ، منهجاً استنباطياً يسلم ببعض مسلمة ومقدمات ، ثم يلجأ إلى الاستدلال لمعرفة الجزئيات ، بل اتجه هذا العصر في منهجه اتجاه عكسياً . فالظواهر عنده هي مادة التجربة ، أما المبادئ والأسس فهي الغاية التي يهتدى إليها بعد الاستقصاء والبحث . فعلم الطبيعة مثلاً ، لا يبدأ من أية أسس أولية مقرر بل هو يبدأ من فروض . وهذه الفروض يمكن أن تخترع وأن تعدل وفقاً للمشينة . ويتقدم البحث من حالة غامضة تقريبية أقرب إلى التخمين ، حتى يهتدى بعد ذلك إلى اليقين .

وهذا يعني أن منطق عصر التنوير لم يعد منطق العصر المدرسي ، أو منطقاً خاضعاً لتصور الرياضة ، بل هو منطق الوقائع ، لأن الحقائق لا تكتشف إلا بالمشاركة بين العقل ومادة التجربة . فالإدراك الحسي وحده لن يعرف إلا ظاهراً الأحداث ، ولن يصفها لنا إلا من ناحية مكانها وزمانها . ولكننا

لا نقنع بلور الإدراك الحسى ، كما يقن غلاة الحسنيين ، لأن المعرفة تتطلب تحديد صلة الواقعة بالوقائع الأخرى ، وإدراك أحوال تكرار ظهورها . وهى مهام خارجة عن نطاق الحس . فنحن إذا اعتمدنا على التجربة وحدها ، وعلى ما يبلو فيها من تماثل فى النتائج لن نهتدى لإطلاقاً إلى أى جوهر للطبيعة . والعقل ليس مقدراً على تجاوز العالم التجريبي . ومهمته بالأحرى هى توجيهنا حتى نستطيع أن نتوافق مع هذه التجربة .

ولكن إيمان عصر التنوير بالعقل لم يكن إيماناً مطلقاً . فالعقل لم يعد لسفناً الأفكار الفطرية المطاة قبل قيام أية تجربة تكشف جوهر الأشياء . وهو لم يعد (بنكا) يودع فيه ضياء ذهبي من الأفكار الفطرية التى تحدد قيمة كل فكرة متداولة ، بل أصبح يمثل أداة للفكر ، توجه كل بحث واستقصاء . فهو إذن لم يعد عالماً من المعارف والأسس والحقائق ، بل أصبح شبيهاً بالطاقة التى لا تعرف إلا فى وظائفها وآثارها . وأهم هذه الوظائف هى القدرة على التحليل والربط . فالعقل لا يقنع بتجربة الأشياء إلى ما لا نهاية ، بل هو يجزئها حتى يعيد إنشاءها مرة أخرى فى صورة تصلح للمعرفة .

المنهج فى عصر التنوير

[] وفى القرن السابع عشر ، كانت المعرفة الرياضية مرادفة للمعرفة الفلسفية . ولهذا حرص القرن الثامن عشر على الكشف عن الاختلاف بين هاتين المعرفةين ، والعمل على تحرير الفلسفة من الرياضة . ولا يفهم من هذا القول أى إنكار لقيمة الرياضة أو إغفال لمهمتها ، بل هو يعنى الاعتراف بالرياضة باحدى مهام العقل ، وهى القدرة التحليلية وحدها ، أما القدرة الإنشائية فخارجة عن نطاق الرياضة :

ولم يتبع هذا المنهج فى الطبيعة وحدها ، إذ كان خاصاً بالطبيعة وحدها ، كما ذكر نقاد هذه الحركة فيما بعد ، بل لقد اتبع على نطاق واسع فى مجالات أخرى مثل السيكلوجى والسياسة . فكل معرفة فى أية ناحية من النواحي يجب أن تبدأ من الجزئى وتنتهى عند العام . ولا يعنى هذا الانفصال بين الجزئى والكل . إذ أن كل جزئى فى ذاته يتضمن جانباً كلياً كامناً فيه . ولكن الكل لم يعد مساوياً للمطلق ، كما كان الحال فى القرن السابع عشر ، لأن الفكر لن يستطيع أكثر من ترتيب الجزئيات فى صور لا حد لها . وهكذا أصبحت المعرفة نسبية ، وأصبح البحث فى كل علم مرتبطاً بطبيعة هذا العلم ذاته . فلم يعد القرن الثامن عشر يؤمن فى كل مجالات المعرفة « بملك واحد وقانون واحد وعقيدة واحدة » . لأن هذه الفكرة تؤدى فى نظره إلى القضاء على فاعلية الفكر ، وإلى إنكار قيمة الوعي الإنسانى ، وإلى الظن بأن اختلاف الأشكال لا يزيد عن مجرد وهم .

وترتبت على هذه النظرة الجديدة إلى العقل والمنهج آثار فى شتى صور المعرفة . ففى الطبيعة لم يعد معيار اليقين فيها تابعاً لافتراضات منطقية عامة سابقة ، بل أصبح خاضعاً لافتراضات سابقة تتوافق مع طابع البحث ، وأدى هذا إلى استبعاد كل المؤثرات الميتافيزيقية ، فقد رقى أن الصورات الخاضعة لمثل هذه المؤثرات قد جعلت الطبيعة شيئاً مجهولاً محاطاً بالغموض من كل جانب . وبدلاً من أن تساعد مثل هذه التأملات النفسية على زيادة الوضوح فإنها قد أحدثت ظلاماً مصطنعاً .

وإلى جانب التحرر من مسلمات الميتافيزيقا ، تحررت الطبيعة كذلك من هيمنة الرياضة . فالفلسفة العقلية قد أضاعت وقتها فى مقارنة الوقائع بعضها ببعض أو الجمع بينها بطريقة تعسفية ، فانفصلت

أخطاء عن عصر التنوير

ومن الأخطاء الشائعة عن عصر التنوير ، كل ما قيل عن نزعة المادية . وهو رأى متأثر بلا جدال بالحرب التي أعلنها اللاهوتيون والعقليون على حد سواء على كل فكر تميز بتحرره من كل مسلمات أولية فقد آمن المعتدلون من مفكرى هذا العصر بوحدة الحياة والطبيعة وضرورة الربط بين الروح والمادة ، واعترفوا بوجود تأثير متبادل بينهما ، وهو ما لا يتحقق في حالة اتباع نظرة القرن السابع عشر التي اقتصرَت في معرفتها على تحليل وعى الإنسان ، وجعلته مجرد أفكار واضحة متمايزة ، والتي زعمت أن النباتات والحيوانات مجرد آلات . كل هذه المزاعم والأخطاء قد تلاشت عندما ظهرت فلسفة لابنتز (وهو أفضل ممثل لفلسفة عصر التنوير في نظر كاسيرر ، أو لفلسفة التنوير عند الألمان بمعنى أصح) . فقد نجحت هذه الفلسفة في التخلص من ثنائية ديكارت ، ومن الوحدة على الوجه الذى ذكره سبينوزا . فلم يعد الكون مؤلفاً من ذرات مادية تفهم بمجرد الحساب ، بل أصبح شيئاً دينامياً ، ومن أجزاء هى « الموناد » . وكل « موناد » يحسوى حل ماضيه ، كما أنه يحمل بمستقبله ، والصلة بين هذه « المونادات » صلة عضوية حية . فكل موناد أو جوهر مفرد ليس مجرد جزء من العالم ، بل هو العالم ذاته كما يرى وفقاً لنظرة محددة ، ولن تعرف حقيقة الواقع إلا في حالة إدراك جميع هذه النظرات المفردة .

علم النفس في عصر التنوير

وعند كلام كاسيرر عن علم النفس في عصر التنوير ، لم ينس التنويه بوجود اختلاف واضح بين تصور الألمان وتصور الإنجليز والفرنسيين له ، فهناك اختلاف بين تصور لابنتز للروح - اتباعاً

من جراء ذلك تصورات الرياضة عن الوقائع . وكان جديراً بالباحثين أن يدركوا أن جوهر الطبيعة لن يتكشف إلا إذا بدأنا بحثنا بطبيعة الإنسان واستبعدنا الرياضة محوراً للبحث هذا يعنى تغيير نقطة بدء البحث في الطبيعة ، إذ أصبحت علم الأحياء أو علم وظائف الأعضاء بدلاً من الرياضة ، كما أنه يعنى كذلك الاتجاه إلى التجربة بدلاً من الاختصار على الاستنباط والتأمل ومقارنة الطبيعة بتصوراتنا الخاصة بها ، فإن الإسراف في الربط بين هذه التصورات وبين الوقائع قد جعلنا نتناسى أنها مجرد أشياء من صنع العقل ، تفيدنا في تقسيم مادة البحث إلى فئات وأنواع ، فلا وجود في الطبيعة لمثل هذه الأنواع أو الأجناس ، إنما الطبيعة تحتوى على أشياء فردية ، من واجبنا أن نبدأ منها ، وألا نعتبر النتائج التي اهتمينا إليها صحيحة إلا إذا ساعدت على إيضاح هذه الأشياء الفردية وألقت الضوء عليها .

وتجلى التسامح الذى تميز به هذا العصر في ترحابه بكل الوسائل التى تؤدى إلى بلوغ الحقيقة . إذ أبد مفكرو هذا العصر فكرة الاتجاه إلى المنهج التاريخي للكشف عن حقائق الطبيعة . وكما يعرف تاريخ الإنسان والأطوار التى مر بها اعتماداً على الوثائق والآثار القديمة والنقوش التى تركها لنا العصور الغابرة ، فإن الأمر بالمثل في حالة الطبيعة ، لأن البحث في (أرشيف) العالم والتفتيش عن كل آثار طبيعية تنتمى إلى عصور الطبيعة المختلفة سيساعدنا على معرفة مصير هذه الطبيعة ، أى أن ماضى الطبيعة وحاضرها ، سيعرفنا مستقبلها . والرجوع إلى المنهج التاريخي من أهم مستحدثات هذا العصر ، لأن مثل هذه الفكرة كانت ستبدو غريبة مستهجنة في قرن لا تاريخي متأثر أشد تأثير ديكارت مثل القرن السابع عشر .

لتصوره للموناد — على أنها شيء قائم بذاته ومستقل وقادر على الفعل التلقائي ، وبين التصور الذي ساد الفكر الإنجليزى والفرنسى في هذه الحقبة ، والذي اعتمد على اعتبار الانطباعات الحسية ، هي نقطة البدء في كل ما يحدث للنفس . فالتصور الألماني يعنى فاعلية النفس ، أما التصور الآخر ، فانه على العكس من ذلك ، قد اعتبر النفس شيئاً سلبياً ومنفعلاً . وهكذا ظهر أول اختلاف بين الاتجاهين الأساسيين في علم النفس : اتجاه علم النفس الوظيفي ، وعلم النفس الحى .

ولا يصح القول بأن علم النفس الوظيفي قد عني عند هؤلاء الفلاسفة فلسفة « ملكات » ، كما قيل عنه فيما بعد . إذ لا وجود عند لابنتز مثلاً لفكرة الملكة بمعنى قدرة لا تتعدى قدرتها الفعل المحتمل ، أو قدرة خالية من أية قدرة . كما أنه لا وجود في هذا الاتجاه لانفصال بين العقول ، أو إرجاع أى عقل للإنسان إلى مؤثرات موجودة خارجه . وعندما جاء ذكر أن تقسيمات للعقل أو النفس عند هؤلاء الفلاسفة (كقولف مثلاً) كان هذا على سبيل عرض المشكلة لا أكثر ولا أقل .

ويدافع كاسيرر عن الاتجاه الألماني في علم النفس الذى كان له آثار واضحة في نظرية المعرفة والأخلاق والإستاطيقا وفلسفة الدين . وبفضله لم تتصف الفلسفة الألمانية بأنها مجرد مذهب تلفيقى . على أن الألمان (وكاسيرر هنا يقصد لابنتز) عندما أسرفوا في الكلام عن استقلال النفس ، وعن وجود كل شيء في « الموناد » قد آثروا التشكك في وجود الله أو في وجود الطبيعة ذاتها . إذ أن مذاهبهم قد زادت الهوة اتساعاً بين الطبيعة بالمعنى المعروف وطبيعة الإنسان .

على أن ما ذكره الألمان عن فاعلية النفس وضرورة الاهتمام بنواحيها الخلاقة ظل على الدوام

من أهم سميزات الفكر الألماني . فوفقاً لما ذكره تيتينس (وهو مفكر ألماني لم يعد معروفاً الآن ، وقد اعتاد كاسيرر في مؤلفاته الرجوع إلى أمثال هؤلاء المؤلفين المجهولين — وهى ناحية يستحق الثناء عليها) : علينا ألا نكتفى بما يحدث لملكة الفهم — ويقصد بكلامه الإنجليز والفرنسيين — أى ما تقوم به من تجميع للتجارب ، وإنشاء للأفكار الحسية الأولى من المدركات الحسية ، بل علينا أن نلاحظ هذه الملكة وهى تخلق عالياً ، أى عندما تقوم بوضع نظرياتها واكتشاف حقائق العلم . ففي هذا الفعل ، تكتشف أعظم قدرة للعقل .

ومن أهم النتائج التى اهتدى إليها فلاسفة التنوير ، تحديد معنى الشعور ، وتفرقتهم بينه وبين المدركات الحسية . فالمدركات الحسية بحق شيء مخصص ، إلا أننا لا نعرفها على أنها قد عبرت عن شيء خاص بنا ، بل باعتبارها قد عبرت عن خصائص تتميز بها الأشياء . أما الشعور فيمثل نظرة أخرى مختلفة . إذ يظهر فيه الجانب الذاتى في مظهر أكثر وضوحاً . فهو يمثل تقلبات تحدث في أعماقنا . ونحن نعتبرها شيئاً معطى دون إرجاعها إلى أشياء خارجية . ووصفها بأنها ذاتية لا يعنى أنها أشياء عفوية . فهى تحتوى في باطنها على منطقها وأسسها ، أى أن المشاعر تمثل عالماً خاصاً بها . ومثل هذا الرأى قد تمخض عن نتائج هامة في الاستاطيقا بوجه خاص ، وعلى الأخص عند الربط بينه وبين فكرة الخيال ، كما سيتبين فيما بعد .

الدين في عصر التنوير

ويصحح كاسيرر الزعم القائل بتشكك عصر التنوير في أهمية الدين . وهذا الرأى وإن صح عن بعض النزعات ، في فرنسا على الأخص ، إلا أنه لا يصح القول بأنه يصدق على فلسفتى ألمانيا وإنجلترا

في هذا العصر . وحتى في فرنسا ذاتها ، فإن النقد لم يتجه هناك إلى الدين في ذاته ، بل اتجه إلى الإيمان بالخرافات وتأليه الكنيسة وعجزها عن تحقيق نظم اجتماعية صالحة أو القضاء على الخلاف بين ما تنادى به الكنيسة في مسائل الأخلاق وما يفعله الناس بالعقل . ومن هنا يجوز إرجاع قول ديدرو — بالعودة إلى الطبيعة وإلى الإنسانية ذاتها للتغلب على المخاوف التي تنغص الحياة إلى اليأس من قدرة الكنيسة على الإصلاح بحيث أصبح من واجب كل فرد أن يعتمد على نفسه وحدها في هذا الصدد .

وبوجه عام نستطيع القول بأن نظرة عصر التنوير إلى الدين لم تهدف إلى دراسة الكتب الدينية وحدها بل اتجهت إلى ناحيه أخرى ، وهي مسألة ضرورة الدين ذاته . ومن هنا ارتبطت هذه النظرة بالدراسات السيكولوجية والاجتماعية ، بل وبالدراسات الإستيطاقية كذلك ، كما كان الحال عند شافنبري في إنجلترا .

وتغيرت النظرة إلى العقيدة ذاتها فلم يعد مصدرها قوة علوية ، بل أصبح الإنسان نفسه مصدرها ، بحيث أصبح لزماً عليه النهوض لكي يغدو كفوفاً لها . ولذلك رأينا في ألمانيا لابنتز بحث على استبطان الإنسان لذاته للتوفيق بين ما يظنه نقائص كامنة فيه . وهو في هذا الرأي يتعارض مع المذهب الطبيعي الذي ساد في فرنسا ، ودعا الناس إلى رفض كل الخرافات التي يظنونها لا تتوافق مع الطبيعة ، أو اعتبار الدين الطبيعي أفضل من الأديان المتمدة على الوحي .

هذا يعني أن المذهب الطبيعي قد تعرض للنقد في القرن الثامن عشر نفسه . إذ اعترف الفلاسفة والمفكرون أن أفعال النفس لا يمكن أن تخضع وحدها للمنطق أو العقل . فما دام هناك أشياء مجهولة فلا بد أن يشعر الإنسان بالأمل والخوف . وهاتان القوتان

(الأمل والخوف) هما مصدر كل إيمان . هذا يعني أن الدين قوة ضرورية لإحداث توازن الإنسان مع عالمه النفسي والطبيعي على حد سواء . واهتدت إلى نتيجة مقارنة لذلك ، المذاهب التجريبية في عصر التنوير عندما ذكرت أن معيار ضرورة الدين هو ما يحققه لنا من راحة بال تجعلنا سعداء .

وساعدت الدراسات التاريخية على تعميق النظرة إلى الدين ، وزيادة التعاطف على الأديان التي لم تكن معروفة من قبل . كما ساعدت على تخفيف حدة التعصب ففى كتابات لابنتز تصادف ثناء على الحضارة الصينية ، وامتدح فولف كونفوشيوس عند كلامه عن الحكمة في الصين ، وقارن مونتسكيو في « رسائل فارسية » بين الشرق والغرب ، وأبدى إعجاباً واضحاً بالشرق . ولا عجب في ذلك ، فقد تميز هذا العصر بشدة تسامحه . ألم يقل « بايل Bayle » : « لا أدري هل أرجع العوائق التي يتعرض لها أي بحث جيد إلى الافتقار إلى المعرفة ، أم أن هذا يرجع إلى ابتلاء العقل بالتحامل والتعصب ؟ » .

ولكن الدراسات التاريخية قد ساعدت على زيادة الشك كذلك . فقد بدأت في هذا العصر حركة نقد الكتب المقدسة من الناحية التاريخية . وكان مقصد أحد اتجاهات هذه الدراسات هو الاهتداء إلى الدين المسيحي الحقيقي ، وإنصاف المصلحين الدينيين الذين ناهضوا الكنيسة وحاولوا تحرير المسيحية من كل زور وبهتان ، وينفى كاسيرر الاتهام الذي يوجه إلى هذا العصر بأنه كان شديد الزهو بأفعاله ، إلى حد الظن بالأ وجود لأية فلسفة أو نقد سابق له ، بأن المفكرين في عصر التنوير ، كثيراً ما أشادوا بالعصور السابقة . ففى مسائل اللاهوت ، كثيراً ما أشاد « زمير Semler » وهو من أساطين النقد التاريخي الديني بفضل « إرازموس » مثلاً ، كما نوه آخرون بأكثر المحاولات التي تمت في تاريخ الكنيسة لتطهيرها من الجمود وتجاهل طبيعة الإنسان الحقة .

التاريخ وعصر التنوير

ولا يقر كاسيرر وصف القرن الثامن عشر بأنه قرن لا تاريخي . ومثل هذا القول في نظره مجرد صيحة حماسية انبثت خلال الحرب الثموية التي أعلنتها الحركة الرومانتيكية على عصر التنوير . ورأى كاسيرر هذا واتجاهه إلى إنصاف عصر التنوير له أهميته في تاريخ فلسفة التاريخ ، لأنه لم ير من ناحية ، اختلافاً حقيقياً بين عصر التنوير والعصر الرومانتيكي ، كما أنه يرى أن المشكلات الفلسفية في البحث التاريخي والكتابة التاريخية قد أثرت في هذا العصر بصورة واضحة عميقة لا تترك مجالاً للشك في مدى فهم هذا العصر لقضايا البحث التاريخي .

على أن كاسيرر قد اعترف بعد ذلك بوجود اختلاف أساسي بين نظرة عصر التنوير ، ونظرة الرومانتيكيين إلى مشكلات التاريخ . ويكفي أن نذكر اختلافاً هاماً وهو أن عصر التنوير لم يفرق من ناحية البحث العلمي بين المنهج الذي يتبع عند بحث قضايا العلم وبحث قضايا التاريخ . أما العصر الرومانتيكي فقد أصر على وجود اختلاف بين طابع العلم وطابع التاريخ . وهي فكرة ظهرت في القرن الثامن عشر ، ولكن الرومانتيكيين كانوا أول من قام بتنميتها في مجال الأبحاث التاريخية في صورة بلغت حد التطرف في بعض الأحيان :

ولكن القرن الثامن عشر قد بذل جهوداً موفقة واضحة لتحرر من النظرة الملائتاريخية التي جاءت بعد ديكارت في القرن السابع عشر ، والتي لم تعترف بأية معرفة غير واضحة وغير متميزة . ولهذا كان عدم اعترافها بالقدرة على معرفة التاريخ أمراً متوقفاً ومتوافقاً مع اتجاهها إلى أبعد حد .

ولا جدال أن الاتجاه الأساسي في فلسفة التاريخ في عصر التنوير قد كان يستهدف إنشاء العلم الذي

أطلق عليه بعد ذلك اسم علم الاجتماع . فالمحاولات التي قام بها مونتسكيو - ولم يكن كاسيرر محققاً عندما نسب إليه أول أبحاث في هذا الموضوع ، ونسب ابن خلدون وما كتبه عن علم العمران - لم تسع لاستحضار الوقائع التاريخية أو بعث الحياة فيها ، بل كانت تهدف إلى اكتشاف المبادئ التي تفسر الروابط الإنسانية ، بعد أن أدرك مونتسكيو أن أفعال الناس تتبع منطقاً خاصاً ، لأنها ليست مجرد نزوات أو أفعال عشوائية ، ولهذا قام بتحديد الصلة بين المناخ وطبيعة الأرض ، وأشكال الحكومات والقوانين والمجتمعات المختلفة .

واعترف عصر التنوير بصورة أخرى من صور البحث التاريخي ، وهي الصورة التي تهدف إلى إدراك روح الزمن أو روح الشعوب . فقولتير مثلاً لم يؤيد غاية حشد الأحداث والوقائع التاريخية دون نظر إلى تناقضها ولكنه اكتفى بانتقاء أهم هذه الأحداث وأعظمها تأثيراً وعوذاً على إدراك روح الشعوب . ولا يعني هذا أن قولتير كان يقصد أنتقاء الأحداث التي جرت العادة على اختيارها ، أي الوقائع الخاصة بحياة الملوك والحكام فقد أبدى قولتير ازدراء شديداً لمثل هذا النوع من الوقائع وقال في رسالة بعث بها إلى الملك فردريك الأكبر : أني أبغض الأبطال ... لأنهم يحدثون ضجيجاً شديداً في العالم . وأكره الغزاة الذين جعلوا السعادة في الاكتواء بويلات الحرب ، والبحث عن الموت وإرغام ألوف من أبناء جنسهم على التعرض لها . هذا يعني أن قولتير قد مهد لما سمي بعد ذلك بتاريخ الحضارة ، كما أنه قد مهد أول من اهتم بكتابة تاريخ الفن .

الإستاطيقا في عصر التنوير

وتناقلت نزعات هذا العصر المختلفة لحل مشكلات الإستاطيقا ، أو مشكلات البحث في الفن والجمال بمعنى أوسع لأن كلمة إستاطيقا لم تعرف

إلا في منتصف هذا القرن . كما سرى فيما بعد . ونشطت الأبحاث ، واشترك فيها الفلاسفة إلى جانب نقاد الأدب والفن ، إذ ساد الشعور — بعد أن أصبحت الفلسفة مرادفة للنقد — بالألا وجود لأية اختلافات في الغاية التي يسعى كل من الفلاسفة والأدباء لإدراكها . وترعزعت مكانة المذهب الكلاسيكي بعد أن وجهت اللطمات إليه من كل جانب ، بل ومن فرنسا ذاتها — معقل الكلاسيكية . فقد ظهرت اتجاهات لتحرير العقل من تأثير الاستنباط ، والاتجاه للوقائع والظواهر والملاحظة المباشرة ، وانتقدت المبادئ التي وضعها الكلاسيكيون اتباعاً لديكارت ، لكي يصبح الفن أداة لبلوغ الحقيقة . وصحرو المفكرون الفرنسيون من فكرة ارتباط الفن بالحقيقة ، وانتهى أكثرهم إلى القول بعدم اعتماد العمل الفني على العقل ، لأنه ينبع بمعنى أصبح من الخيال والمشاعر ، وبذلك أصبح ما يهم في العمل الفني هو صورة التعبير بدلاً من المضمون . كل هذه الانتقادات نصادفها حتى عند أولئك المفكرين الذين تسميهم مراجع النقد الأدبي وفلسفة الفن بالكلاسيكيين الفرنسيين من أمثال دييوس وبوهور وديلرو .

واستفادت أبحاث النقد الأدبي والفني من الفلسفة التجريبية الإنجليزية كذلك . فلقد رأى هيوم مثلاً أن العقل هو الذي يتعرض للخطأ — خلافاً لما اعتقده العقليون الفرنسيون — لأن معيار الحقيقة ليس شيئاً كامناً فيه بل هو كامن في الأشياء ذاتها . أما الشعور فيتميز على العقل ، لأن مضمونه ومعياره كامنان فيه ، وأمر ف اتجاه إنجليزي آخر ، كان على رأسه شافيتسرى وهانشنسون في تحديد مهمة الفن ، لأن رسالته ليست محاكاة ظواهر الطبيعة ، كما ساد الاعتقاد ، بل هي إدراك عالم المثل الكامنة في باطن الأشياء . وهي فكرة تأثر بها فيما بعد

الفلاسفة الرومانتيكيون من أمثال شلنجر وشلايرماخر وشوبنهاور .

أما الألمان فقد اهتموا إلى فلسفة الفن بوساطة طريق آخر ، وهو إكمال نسق المعرفة . إذ أنهم لم يقنعوا بالنقد الجزئي ، بل أرادوا إقامة بناء فكري شامل ، لا تنسى فيه أية ناحية من نواحي الفكر الإنساني . وأبحاث الألمان كثيرة في هذا المجال ، ولن حمتا في هذا العرض السريع غير باديجارتن . فإنه ينسب فضل إنشاء علم الاستطيقا . ولم ينشأ هذا العلم نتيجة لنقد الأعمال الفنية والأدبية ، بل ترتب على الدراسات المنطقية التي قام بها باديجارتن اعتماداً على قدرته في التحليل التي أشاد بها كانط . فهو لم يقر القول بإمكان إنشاء علم للإستطيقا يتألف من قواعد تكتيكية تساعد على إنتاج الأعمال الفنية ، لأن مثل هذا الاتجاه لن يؤدي إلا لظهور علم تجريبي لا يصح تضمينه أي نسق فلسفي . والمضمون الفلسفي لأي علم لا يتحدد إلا بعد إدراك معناه وقيمه في البناء الشامل للمعرفة . ورأى باديجارتن أن الاستطيقا جديدة بأن تنبؤ مكانة في بناء المعرفة باعتبارها خاصة بكل معرفة حسية . وتعرضت فكرة باديجارتن للنقد ، لأن الأشياء الحسية تمثل عالماً مضطرباً لا يصح إدراجه ضمن الأشياء المعروفة . وقبل في الدفاع عن باديجارتن أنه لم يكن يقصد إبقاء حالة الاضطراب والإبهام التي تسود المحسوسات ، بل كان يرى إلى رفع هذه المحسوسات إلى مكانة أعلى تساعد على جعلها أشياء معروفة تصلح للبحث والمعرفة .

ونحن إذا استعرضنا ما تحقق في سائر جوانب هذا العصر الخصيب رأينا مدى تعدد جوانبه وإيمانه بحرية البحث ، ورأينا كذلك أن القرن التاسع عشر كان إيناً عاقاً لهذا العصر بحق عندما أنكر تمتعه بأية ميزة ، وعندما نسب لنفسه كل اكتشاف جديد في مجالات الفكر .

أحمد حمدي محمود

● يعتبر سان سيغون أول من أرسى الدعائم العلمية للنظرية الاشتراكية في صورة تخطيط علمي من أجل « إعادة تنظيم المجتمع » وإقامة دعائم « مجتمع المستقبل » .

● إن كافة الأشكال الاشتراكية التي ظهرت في مجال التطبيق أو ظلت في إطار الفكر البحث ليست إلا تطبيقاً للنظرية الاشتراكية القائمة على حتمية تطور المجتمع .

● تعتبر الاشتراكية العربية شكلاً فريداً في تطبيق النظرية الاشتراكية فهي تتصف بالواقعية القائمة على عناصر الملاحظة العلمية والتجريب والتنبؤ .

● دعائماً النظام الاشتراكي هما « التصنيع » و « التربية الاجتماعية » والتخطيط العلمي هو الذي يهيئ للمجتمع طريق الاستفادة بموارده وإمكانياته من أجل إشباع الحاجات وتحقيق الرغاية لجميع المواطنين .

فكر اشتراكي

نظرية الاشتراكية العربية

دكتور محمد طلعت عيسى

يبحث كل منها عن جواب ، ولا أنكر أنني وجدت إجابات شافية على عدد من الأسئلة في كثير من هذه الأعمال الإنشائية وبقيت أسئلة أخرى تلتبس الجواب :

أسئلة تلتبس الجواب

● إذا كانت الاشتراكية العربية تطبيقاً عربياً « للاشتراكية » فما هي هذه « الاشتراكية » التي نطبقها ؟

تستقبل المكتبة العربية في هذه الأيام عدداً كبيراً وناضجاً من الأبحاث والمؤلفات حول الاشتراكية العربية في محاولات جادة لتحديد ماهيتها ومقوماتها . وما من شك في أن كل محاولة تبذل في هذا المجال ثروة فكرية لا غنى عنها في إرساء معالم تحولنا العظم من النظام الرأسمالي إلى النظام الاشتراكي . وكلما طالعت بحثاً أو مؤلفاً جديداً حصول الاشتراكية العربية نزارح أممي مجموعة من الأسئلة

لا نسلب عن الاشتراكية العربية أنها شكل جديد
من أشكال الاشتراكية يمكن أن تكون لها فلسفتها
المنبثقة عن « النظرية الاشتراكية » .

الاشتراكية والسان سيمونية

هذه الأسئلة هي التي دفعتني إلى إجراء هذا
البحث متحرراً التسلسل التاريخي والموضوعية العلمية
من أجل الوصول إلى الحقيقة المجردة . وفي ثنايا
بحثي كنت أنساأل لماذا يسقط الباحثون في الاشتراكية من حسابهم
صاحب الفضل في ظهور « علم الاجتماع الحديث »
وصاحب أول نظرية علمية في « إعادة تنظيم المجتمع » .
لماذا يغفل الباحثون في الاشتراكية أنها نظام اجتماعي
قبل أن تكون نظاماً اقتصادياً أو سياسياً . لماذا تظن
معالم « النظرية الاشتراكية » القائمة على الاستقراء
فلاستدلال فالتهو على يد سان سيمون ومدرسته ؟
ثم أدركت حقيقة واقعة هي أن السان سيمونية
لم يتيسر لأصحابها ممارسة السلطة لكي يطبقوها
ويثبتوا دعائمها كما تهيأ للماركسية مثلاً . فضلاً عن أن
الأبحاث التي أجريت على السان سيمونية كنظرية
وتكمجال للعمل الاشتراكي محدودة للغاية وهذا هو
السبب المباشر في عدم إدراك دور سان سيمون
في التفسير العلمي للتاريخ :

وقادفي التتبع العلمي إلى أن سان سيمون هو
أول من أرسى الدعائم العلمية للنظرية الاشتراكية في
صورة تخطيط على من أجل « إعادة تنظيم المجتمع »
وإقامة دعائم « مجتمع المستقبل » . ولكن
كلمة « اشتراكية » لم ينطق بها سان سيمون
في حياته ، ولم يقدر له أن يهنا — وهو على قيد
الحياة — بوجود مدرسة فكرية تضم المؤيدين أو
المعجبين بأفكاره وكتاباتاته . وعلى سرير الوفاة عام
١٨٢٥ كان يقف أنفانتان وبازارولرو ولامبير
وبيرون وغيرهم وتناقشوا في أفكار الفيلسوف الراحل
وقرروا أن يتابعوا رسالته ، وأن يعملوا على تجميع
تراثه الفكري ، وأن يحددوا أركان مذهبه في وضوح

● وإذا كانت الاشتراكية هي النظرية التي تقوم
على التفسير العلمي للتاريخ من أجل حل المشكلة
الاجتماعية ، فهل يقتضى بالضرورة أن تكون
هذه النظرية هي الماركسية ؟

● وإذا كنا نغني بها « الماركسية » فهل تعتبر
الماركسية فعلاً أول عمل علمي يقوم على تحليل
للتاريخ وللتطور الاقتصادي ؟ أو بمعنى آخر هل
تعتبر الماركسية هي « النظرية الاشتراكية الأم » ؟
● وإذا كنا نصف الماركسية « بالاشتراكية العلمية »
فهل يعتبر ما عداها من أشكال الاشتراكية
ليس « علمياً » ، أو أن كل اشتراكية علمية
تنسب بالضرورة إلى « الماركسية » ؟

● وإذا كنا نأخذ بوحدة « النظرية الاشتراكية »
وفي الوقت ذاته نقول بتعدد « أشكال الاشتراكية »
فهل يمكن أن تتجزأ الأيديولوجية ، فتكون هناك
مثلاً ماركسية ملحدة وماركسية مؤمنة ؟ أو هل
يمكن أن يعتبر الأشخاص الذين يؤمنون بالماركسية
— بغیر تحفظ كنظرية معصومة من الخطأ ، أو
نظرية صحيحة كلية ، كما يؤمن بها الشيوعيون —
في نفس المستوى العقائدي للأشخاص الذين
لا يقبلون من الماركسية إلا الجوانب التي يرون
أنها تناسبهم ؟

● ومن جهة أخرى هل اشتراكية ماركس وحدها
هي التي تنتهي بالشيوعية الكاملة أم أن كافة
أشكال الاشتراكية تخضع لحنمية تاريخية تقضى
بتحولها البطيء أو السريع إلى الشيوعية ؟

● وأخيراً ، هل التطبيق الاشتراكي في مصر —
بوصفه سابقاً للنظرية — يعني أنه تطبيق لشكل
من أشكال الاشتراكية القائمة بالفعل أم أن
التطبيق قد جاء مسبوقاً بالاستقراء والاستدلال
القائمين على الملاحظة والتجريب العلمي لواقع
المجتمع ، ومن ثم فإن « وحدة النظرية الاشتراكية »

وجلاء وظلوا طوال سبع سنوات يبذلون الجهد والمال ويعقدون الندوات ويلقون المحاضرات حول ما أسموه « عرض المذهب السان سيموني » وحددوا الإطار العلمي لتنظيم المجتمع من جديد وفقاً للقوانين التي تحكمه :

وفي عام ١٨٣٢ أطلق بيير لرو صاحب جريدة العالم - وأحد الأتباع المخلصين الذين أسهموا بدور إيجابي في تحديد معالم المذهب السان سيموني - على « نظرية إعادة تنظيم المجتمع » اسم « الاشتراكية » Socialisme . وفي قصوري أن كلمة « سوسيليزم » باعتبارها « النظرية الاجتماعية » هي التي أوحى إلى أوجيست كورنت فيما بعد باستخدام كلمة « سوسيولوجي » Sociologie كتعبير عن « علم المجتمع » بدلا من « علم الطبيعة الاجتماعية » أو « العلم الاجتماعي » .

وينبغي أن نفرق بين النظرية الاشتراكية التي كشف عنها سان سيمون وبين الشكل الاشتراكي المثالي الذي اختاره أتباعه لتطبيق هذه النظرية : فقوانين المجتمع التي كشف عنها سان سيمون ليست من صنعه ، ولا يمكن أن تكون من صنع أحد : فالنظام الاشتراكي المنبثق عن قوانين المجتمع أمر تحتمه طبيعة المجتمع البشري نفسه ؛ والنظرية الاشتراكية ما هي إلا محصلة التفسير العلمي للتاريخ الذي توصل إليه سان سيمون . أما التطبيق فقد يأخذ شكلا مثالياً أو واقعياً أو خيالياً وما إلى ذلك . وعلى هذا فإن كافة الأشكال الاشتراكية التي ظهرت في مجال التطبيق أو ظلت في إطار الفكر البحت ليست إلا تطبيقاتاً للنظرية الاشتراكية القائمة على حتمية تطور المجتمع .

دعائم النظرية الاشتراكية

والنظرية الاشتراكية - بحسب المفهوم السان سيموني - تقوم على الدعائم الآتية :

١- إن التسلسل التاريخي يلبي أن الطبقة الصانعة التي يسميها سان سيمون الطبقة المنتجة بوصفها كبيرة العدد وشديدة الحرمان سوف تتجرد عن حياتها وتتولى زمام الأمور في المجتمع ؛ بينما تنزل الطبقة غير المنتجة لأنها تضم العاطلين بالوراثة والذين لا يكتسبون من طريق « العمل » وإنما عن طريق الريح أو الريح أو الفائدة بلا عمل .

٢- يؤكد استقراء التاريخ - الذي يدعو سان سيمون إلى اعتباره فرعاً من العلوم لا فرعاً من الأدب - أن ظلم الإنسان للإنسان ينعكس عن فساد النظم : والقضاء على الظلم في المجتمع يلبي أن يحدث تحول في النظم الاجتماعية - التي يثبت فسادها - وذلك لصالح الطبقة العاملة التي هي في الحقيقة مجموع الأفراد المتبعين في المجتمع . ومن أهم هذه النظم ، نظام الملكية والنظام الديني والنظام الطبقي . فتاريخ المجتمع هو تاريخ الصراع بين النظم الاجتماعية مجتمعة :

٣- دعائماً النظام الاشتراكي هما « التصنيع » و « التربية الاجتماعية » والتخطيط العلمي هو الذي يهيئ المجتمع طريق الاستفادة بموارده وامكانياته من أجل إشباع الحاجات وتحقيق الرفاهية لمجموع المواطنين .

٤- « الجماعة » خاصية أصيلة في الطبيعة البشرية ، والإنسان لا يمكن أن يعيش منعزلاً وإنما الحياة في جماعة هي سمة وجوده واستمراره ؛ ولكل مجتمع أن يملك الطريق الذي يحقق الجماعة بالشكل الأكثر ملاءمة له وبما يحقق القضاء على الأنانية وانفكك .

وما من شك في أن أي دراسة موضوعية لأي شكل من أشكال الاشتراكية يؤكد وجود العناصر الأربعة التي تضمنتها النظرية الاشتراكية المنبثقة عن



الدراسة العلمية المنهجية للتسلسل التاريخي والظواهر الاجتماعية ، ووجه الاختلاف بين الأشكال الاشتراكية العالمية هو في تفسيرها لمعنى الطبقة العاملة ولتاريخ الصراع في المجتمع ولمعاني العدالة والجماعية :

أشكال التطبيق الاشتراكي

فاذا كانت الماركسية تعتبر شكلاً مادياً من أشكال التطبيق للنظرية الاشتراكية فان الفوريرية تعتبر شكلاً تعاونياً في فهم معنى الجماعية ، والبرودونية تعتبر شكلاً فوضوياً في تفسير ظاهرة الملكية ، والفاوية تعتبر شكلاً تطورياً في الانتقال من النظام الرأسمالي إلى النظام الاشتراكي ، وبالمثل فان الاشتراكية العربية تعتبر شكلاً فريداً في فهم خاصية الظواهر الاجتماعية والنظم الأساسية في الحياة الإنسانية. ومن هنا اعتبرت الأديان ضرورة اجتماعية وأن البحث عن حلول للمشكلة الاجتماعية ينبغي أن يكون أولاً وقبل كل شيء في داخل إطار الأديان . كما أن نظرتها للملكية واعتبارها ظاهرة اجتماعية لا يمكن تجريد الفرد في المجتمع من حق التملك هو الذي يفضي على الفلسفة العربية في الملكية بأشكالها الثلاثة العامة والتعاونية والفردية سمات إنسانية خلاقة لا تشترك فيها الأشكال الاشتراكية الأخرى . ومن ناحية النظرة إلى التقسيم الطبقي الاجتماعي في المجتمع فلأنها تؤمن بأن « الناس درجات » ومن ثم فان ذلك يمثل حقيقة اجتماعية بل وظاهرة عامة لا يمكن تجريد المجتمع منها . وإنما ينبغي تخلص المجتمع من شوائب الجمود والتحجر الطبقي بأن تذوب الفوارق الطبقية بشكل يجعل من اليسر على كل فرد أن ينتقل من المكان الطبقي الذي يوجد فيه إلى مكان آخر بحله وعمله وكفاءته .

ولهذا فان الاشتراكية العربية تعتبر في الحقيقة شكلاً فريداً في تطبيق النظرية الاشتراكية بصرف بالواقعية القائمة على عناصر الملاحظة العلمية والتجريب

والتنقيح . ويمكن أن نلمس واقعية الاشتراكية العربية من أنها أقرت أن الملكية والأديان والطبقات جميعها ظواهر اجتماعية ليست من صنع الأفراد وإنما من خلق المجتمع وتتصف بالتلقائية والشمول والعمومية ؛ ودور المخطط — الذي يعمل على حل المشكلة الاجتماعية — هو أن يمنع عنها الاستغلال والتسلط ويوجهها وفقاً لاحتياجات مجتمعه ومستلزمات القضاء على المتناقضات بشتى صورها . ولهذا فإذا اعتبرنا الاشتراكية العربية تطبيقاً عربياً « للاشتراكية » فمضى هذا أنها تقيم فلسفتها في حل المشكلة الاجتماعية على أساس من واقع المجتمع العربي وفقاً « لنظرية الاشتراكية » . ومن المؤكد أن كافة الأشكال الاشتراكية من سان سيمونية وفوريرية وبرودونية وماركسية وتطورية وعربية أو غيرها هي جميعها تطبيق للنظرية الاشتراكية يختلف في وسائله ومسالكه بحسب الفلسفة التي يتمثلها كل شكل منها في القضاء على المتناقضات الاجتماعية .

دعائم الاشتراكية العربية

وينبغي أن ندرك حقيقة هامة وهي : إن أى شكل من أشكال الاشتراكية لا يمكن أن يقوم في فراغ يعزله عن التجارب الاشتراكية العالمية . وأن هذه التجارب هي التي تساعد دائماً على تحديد الشكل الأمثل والملائم للفلسفة العربية في حل المشكلة الاجتماعية . ومن جهة أخرى ، أن كون الاشتراكية العربية تطبيقاً عربياً « للاشتراكية » هو التعبير العلمي الملائم لوحدة النظرية الاشتراكية — التي ينبغي أن يطلق عليها بحق « النظرية الاجتماعية » — دون أن يسلبها ذلك حقها في أن يكون لها إطارها الأيديولوجي الخاص بها . ودون أن يعنى هذا الاستقلال عن غيرها من المذاهب الاشتراكية المعروفة أنها تتكرر أن « الأيديولوجية العربية » قد

استفادت بالضرورة من تجارب النجاح والفشل التي واجهت « الأيديولوجيات الاشتراكية » الأخرى . ويمكننا من واقع التجريب الاشتراكي العربي أن نستدل على الدعائم الثابتة - في التطبيق العربي للاشتراكية - فيما يلي :

١- الفرد الحر أساس المجتمع الحر ويتحقق ذلك بالوسائل الآتية :

● أن يكون قادراً على اختيار وتحديد أسلوبه في الحياة بالطريقة الأكثر ملاءمة لظروفه ، واستعداداته دون أن يفرض عليه شكل هذه الحياة أو طريقها .

● التحرر من الخنوع والإحساس بالقلّة وذلك بالقضاء على كل صور العبودية والاستغلال .

٢- الدين ضرورة إنسانية والمشكلة الاجتماعية محل داخل إطار الأديان .

٣- تجنب الصراع الطبقي وتجميع قوى الشعب العاملة . إذ أن حكم الطبقة مهما كانت هذه الطبقة في القاع أو الوسط أو القمة استمراراً للمتناقضات التي قامت الاشتراكية للقضاء عليها .

وإن الصراع بأشكاله المختلفة ليس إلا أمراً عارضاً تستثيره النظم الفاسدة ، وأن فساد النظم ينبثق عن توجيهها إلى غير الصالح الاجتماعي ، فإذا ما شكلت النظم الاجتماعية لصالح طبقة بذاتها - مهما كانت هذه الطبقة مغلوقة على أمرها وعزومة من امكانيات التعبير عن ذاتها في فترة معينة من فترات التاريخ - فإن هذا التشكيل سوف يؤدي إلى قيام صراع جديد بين القوى المتمايزة بالضرورة داخل إطار المجتمع .

وعلى هذا فإن إصلاح النظم الاجتماعية يحقق التعايش السلمي بين الطبقات ويعتبر هذا المقوم أكثر موضوعية واتفاقاً مع المنهج العلمي من ناحيتي الشكل والمضمون .

٤- إن للملكية - بأشكالها المختلفة - وظيفة اجتماعية .

٥- إن الوحدة القومية هي الطريق إلى وحدة الهدف من أجل رفاهية الفرد والجماعة والمجتمع . ولا يمكن أن يفضى تعدد النظم الاجتماعية والسياسية في البلاد ذات الأمل الواحد والتراث الواحد والكفاح المشترك إلى تفتيت وحدة الهدف .

٦- إن الاشتراكية باعتبارها العمل الجماعي لحل المشكلة الاجتماعية ينبغي أن تبتنى وترتكز على قاعدة شعبية عريضة ، إذ أنه لا يمكن أن يحدث التغير الاجتماعي المنشور في المجتمع إلا إذا أرادت جماهير المواطنين أن تحقق هذا التغير وتسعى إليه .

٧- إن الحرية السياسية لا تتحقق في بلد مستعبد أو « تابع » ولهذا فإن مناصرة الشعوب المتطلعة إلى التحرر من قيود الاستعباد والاستعمار والتسلط بكافة صوره - ضرورة يحتملها تكامل حرية الفرد وحرية الشعوب في المجتمع البشري . كما أن « عدم الانحياز » وعدم التبعية إلى أي من القوى أو المعسكرات المتصارعة في العالم يحقق الحرية السياسية ويحمي الجماهير من التسلط الذي يحرمهم من تحكيم العقل والقوى الواعية في تسير تصرفاتهم ومنهجهم في العمل :

٨- تدعيم حرية العقيدة والتدين - ومناصرة طقوسها وشعائرها دون أية تفرقة بين دين الأغلبية وديانة الأقليات - باعتبار أن الديانات السماوية جميعها محركات فعالة لطاقت البشر ودعائم لا غنى عنها في العمل الحر الخلاق .

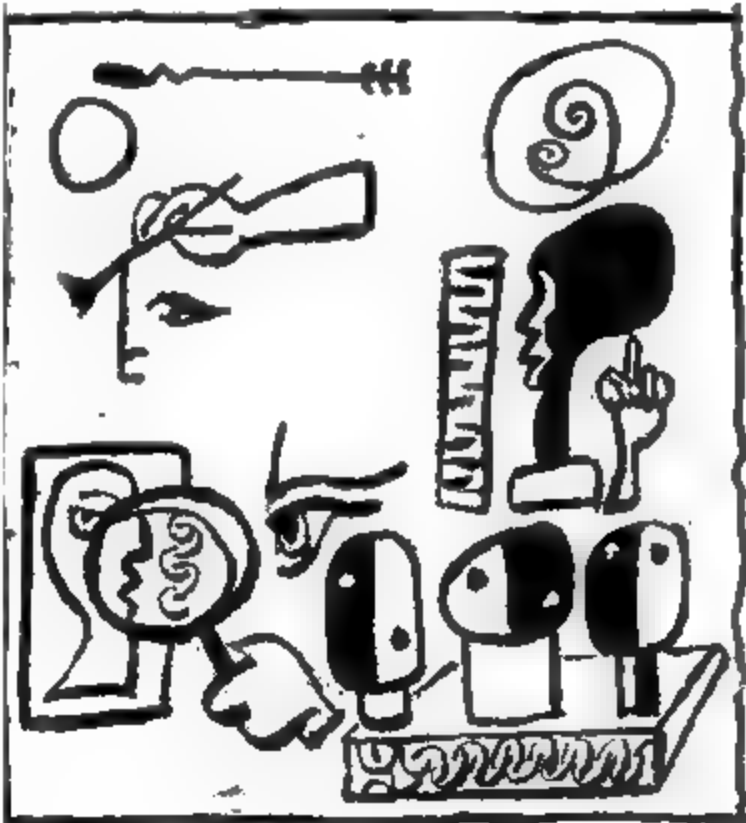


وعلى هذا فان النظرية الاشتراكية إذا أردنا أن ننسب إليها أى شكل اشتراكي فمن الواقعية العلمية أن ننسبها إلى «قوانين المجتمع» كما استقرأها سان سيمون . ومن هنا يصبح القول بأن الشيوعية تطبيق ماركسي للاشتراكية يعني أن مفهوم كارل ماركس في حل المشكلة الاجتماعية وإعادة تنظيم المجتمع يعرف بالشيوعية . وإذا قلنا إن الاشتراكية العربية تطبيق عربي للاشتراكية فان ما نعنيه هو أن المفهوم العربي في حل المشكلة الاجتماعية وإعادة تنظيم المجتمع يعرف بالاشتراكية العربية .

ومع ذلك فان القول بأن للاشتراكية العربية خصائص ومميزات فريدة لا يتصف بها أى شكل اشتراكي آخر ، فليس معنى هذا أننا نقطع بانعزال اشتراكيتنا عن تيار الفكر الاشتراكي العالمي أو عدم اكتسابها لخصائصها كنتيجة لنوبات النجاح والفشل المصاحبة للتطبيق الاشتراكي العالمي . ولكن هذا لا يعني في الوقت ذاته أن الشكل الاشتراكي العربي ليس له شخصيته المستقلة المفردة لأن محاولة طمس هذه الشخصية تحت ستار وحدة النظرية الاشتراكية لا يخدم قضية الفكر الموضوعي بقدر ما ينحرف إلى تيار فكري معين . وهناك خطورة الحكم التسفي على أن الأشكال المختلفة للاشتراكية لا تحمل إلا أيديولوجية واحدة والخلاف بينها لا يمكن إلا في مسالك التطبيق وحدها . فقد رأينا تعدداً واضحاً للأيديولوجية والمذاهب والأشكال الاشتراكية في العالم . فالأيديولوجية العربية مثلاً ليست هي بذاتها الأيديولوجية الماركسية أو سان سيمونية أو الفابية وما إليها . فضلاً عن أنها تتميز بمقومات جديدة تجعلها شكلاً فريداً في تطبيق النظرية الاشتراكية .

محمد طلعت عيسى

التدوين الفني



● إن الارتباط بين الذكاء وبين تلوّق الفن يبلغ أقصاه في فن الشعر ، وتفسير ذلك يسير... فادة الشعر أفكار في ألفاظ وفهم العلاقة بين الأفكار عامل أساسي في الذكاء .

● هناك اختلافات كثيرة بين الأفراد في تلوّق الجمال الفني لا يفسرها الذكاء أو التعلم وحدها ، وإنما يدخل فيها عامل التحمس للمواطف والقيم الخلقية المتضمنة في العمل الفني .

● أثبت البحث التجريبي في الفن الحديث أن الجمال والمتعة الفنية ليسا شيئاً واحداً ، فكثير من الأفراد كانوا لا يحسبون الفن الحديث جميلاً ، لكنهم كانوا يقررون أنهم رغم ذلك يجدونه متماً .

لا تخف إن كنت فناناً فلن نسلط مجهر العلم على لوحاتك الجميلة فنفتت وحلّتها ، ونكشف كيف خطّطت كل خط فيها ، وكيف اخترت كل لون من ألوانها . ولن نعمل مشروط العلم في قصيدتك الجميلة فنهدم بناءها ، ونرد كل لفظ فيها إلى حالات شعورية قد مرت بها ، أو حالات لاشعورية لا تعترف بوجودها ، ولن يفيدك هذا التفسير أو ذاك في بناء مستقبل ، ولن يرفع من شأن إنتاجك الفني أو يخفض .

ولا تخف إن كنت ذواقاً للفن ، تحرص على جماله ، وتحتضن ذلك الشعور الممتع النشوان ، لا تريد أن تضيقه بأي ثمن ولو كان الثمن علماً يخاطب عقلك وخبرتك العملية .

لا ، لا تخف أبداً ، فعلم النفس التجريبي اليوم إذ يسير بك في طريق العلم ، لا يسلك الطريق الأرضي الخفى ، ولا يزعم لك أنه يمر بأعماقك ، وإنما هو يقف عند استجاباتك الصريحة الظاهرة للعمل الفني ، يقف عند أحكامك على هذا العمل الفني ، ويبين لك كيف تتأثر هذه الأحكام وتلك الاستجابات بشخصيتك الفردية ، بعمرك ، وبذكاائك ، وبمزاجك الشخصي . ثم ما هي العناصر التي يتضمنها الحكم بالجمال حين تصدره على عمل فني ؟ وهل هذه العناصر مستقلة ؟ هل أنت تفرق بين جمال العمل الفني وبين امتناعه لك بحيث تقول مثلاً : هذا العمل جميل وإن كان لا يمتعني ، وذاك العمل يمتعني وإن كان غير جميل ؟ وكيف تحكم على العمل الفني ، هل تحكم حكماً موضوعياً يستند إلى ما في العمل الفني نفسه من عناصر جميلة ، أو أنت تحكم حكماً ذاتياً يستند إلى ما يبعثه هذا العمل الفني في نفسك أو في جسمك من حالات خاصة ، أو يستند إلى ما يذكرك به هذا العمل الفني من

بقيّة العلم

دكتورة منيرة حلمي

حوادث أو حالات نفسية مرت بك في حياتك من قبل أو تلازمك في حياتك الآن؟ ثم ما هو أثر الفن الحديث في نفسك؟ هل تفهمه، وهل تتذوقه؟ وأخيراً ما الذى يجعلك تختلف في كل ذلك عن غيرك من الأشخاص؟

الفن وعلم النفس التجريبي

لكى نجيب على هذه الأسئلة، ونبين ما الذى يدرسه علم النفس التجريبي اليوم في الفن، وكيف يدرسه، نعرض مجموعة من البحوث أجريت في ميادين الفن الثلاثة، الشعر والتصوير والموسيقى. وكان هدفها دراسة تذوق الجمال في هذه الفنون الثلاثة عند الأشخاص المختلفين في الذكاء وفي العمر وفي الجنس وفي الشخصية، ومحاولة تحديد العلاقة بين تذوق الجمال وبين كل اختلاف من هذه الاختلافات.

• • •

ونبدأ بالبحوث الخاصة بالعلاقة بين تذوق الجمال وبين الذكاء. فقد أجرى بحث على مجموعة كبيرة من الطلاب في إنجلترا، طلب منهم في هذا البحث أن يبدوا رأيهم في مقطوعات من الشعر التقليدي عرضت عليهم لقياس تذوقهم للجمال. وكان الباحث قد أجرى عليهم قبل ذلك اختباراً للذكاء. فلما قورنت نتائج اختبار التفوق الفني الشعر، بنتائج اختبار الذكاء وجد أن الارتباط بين الاثنين ٠,٦٣ وهو ارتباط عال يمتد إلى أن كلما كان الشخص ذكياً، كان قادراً على تذوق جمال الشعر، والتميز بين جيدة وردئة.

فلما أجرى مثل هذا البحث على نفس الطلاب لدراسة تذوقهم لفن التصوير، ثم تذوقهم لفن الموسيقى، وعلاقة كل من تذوق هذين الفنين بالذكاء، وجد أن الارتباط بين تذوق فن التصوير

وبين الذكاء ٠,٣٦ وهو أقل كثيراً من الارتباط بين تذوق الشعر وبين الذكاء. كما وجد أن الارتباط فيما يختص بالموسيقى ٠,٢٢ فحسب وهو أقل ارتباط في الفنون الثلاثة.

معنى ذلك أن الارتباط بين الذكاء وبين تذوق الفن يبلغ أقصاه في فن الشعر، وتفسير ذلك يسير. فعادة الشعر أفكار في ألفاظ، وفهم العلاقة بين الأفكار عامل أساسي في الذكاء. والدليل على صواب هذا التفسير أنه في بحث آخر لما أجرى اختبار ذكاء ذى شقين، شق يقيس القدرة اللفظية، وشق يقيس القدرة العددية، وهما القدرتان الأساسيتان في الذكاء، وجد أن الارتباط بين تذوق الشعر وبين نتيجة الاختبار عامة بشقيه ٠,٣٥ فلما قيس الارتباط بين نتيجة تذوق الشعر وبين نتيجة الشق الخاص بالقدرة اللفظية من الاختبار، وجد أن الارتباط في هذه الحالة قد ارتفع إلى ٠,٦٣ فالقدرة اللفظية إذن هي العامل المشغول عن زيادة الارتباط بين التذوق الفني وبين الذكاء في فن الشعر دون الفنون الآخرين.

ومما وجد أن له علاقة بالذكاء كذلك، الطريقة التي يفهم بها الشخص الشعر ويتذوقه. ففي بحث أجرى على طلاب جامعة كولمبيا في أمريكا، اتضح أن الذين تكفهم القراءة الصامتة لكى يفهموا الشعر ويتذوقوه، هم أكثر ذكاء من يحتاجون عرضاً مقروءاً بصوت عال للشعر المطلوب تذوقه.

التذوق الفني والتقبل الفكري

وهناك اختلافات أخرى بين الأفراد في تذوق الجمال الفني. إلا أن هذه الاختلافات لا يضرها الذكاء أو التعلم وحدها، وإنما يدخل فيها عامل التحمس للمواطف والقيم الخلقية المتضمنة في القصيدة مثلاً، وهذا يسوقنا إلى موضوع تقبل الأفكار الواردة في القصيدة أو رفضها وعلاقة التقبل

والرفض بالتذوق الفني لما . وقد أجرى بحث على مجموعة من الخريجين في إنجلترا للتحقق من هذه العلاقة بين تقبل الأفكار ، وبين تذوق الشعر . وكانت العينة ممثلة للرجال والنساء ، ولخريجي الآداب والعلوم . وجاءت نتيجة البحث تقرر أن بعض الأشخاص يميز بين الشعر كعمل فني وبين الأفكار التي يحويها . لكن تبين كذلك بوجه عام ، أن تذوق الشعر يقتضى تقبل الأفكار المتضمنة فيه ، سواء كانت دينية أو اجتماعية أو سياسية . صحيح أن البعض كان يستطيع تذوق الشعر واستحسانه رغم تضمنه لأفكار تعارض وجهة نظره الخاصة ، لكن وجد أن الطرق المبغى الشعر ، يقف أن يكون الشخص غالباً من كل صراع عقل وهو يتذوق القصيدة . فهذه التجربة تبين لنا إذن أن المتذوق للشعر لا بد أن يتقبل ولو مؤقتاً وجهة نظر الشاعر حتى يستطيع تذوق شعره . وأن هناك اختلافات بين الأفراد في القدرة على هذا التقبل وأن هذه الاختلافات تتدرج بهم من شخص يستطيع أن يخضع نفسه لتأثير الفن السحري حتى ليتقبل الأوهام والخيالات على أنها حقائق ، في حالة اندماجه في الإنتاج الفني كسرحية مثلاً ، تتدرج هذه الاختلافات بالأفراد من هذا المستوى إلى مستوى الصراع العقلي الشديد الذي ينشأ عن مواجهة العمل الفني بأفكار جامدة مسيطرة ، تأتي أن تفسح الطريق لغيرها ، ولو في ساعة متعة فنية تخاطب الذوق والإحساس بالجمال .

فارق السن وفارق الجنس

من الفروق الفردية التي بحث أثرها في التذوق الفني ، فارق السن وفارق الجنس . وهذه تجربة أجراها العالم الإنجليزي Eppel على سبائة شخص ، نصفهم من الإناث والنصف الآخر من الذكور ، وتراوح أعمارهم بين ١٣ ، ٣٠ سنة . كانت مادة الاختبار التي قدمت إلى هذه

المجموعة ، قصائد منتقاة من الشعر ، منها الغامض المعقد ، ومنها الواضح البسيط ، وقد اختارتها وقررت وضوح الواضح منها وعموض الغامض ، لجنة من أساتذة الأدب الإنجليزي والشعراء . كذلك قامت هذه اللجنة بالإشراف على وضع اختبار في الشعر ، يعرض على المختبرين بيتاً من كل قصيدة ، ويطلب منهم أن يختاروا الأبيات التي تكلمه من بين ثلاث مجموعات من الأبيات وضعت ليتم اختبار الأبيات المكلمة من بينها .

كان من نتائج هذا البحث ، أن وجد أن الاختيار الصحيح لما يكمل البيت في القصيدة ، يتزايد مع تقدم العمر . كما كان يتزايد مع ارتفاع درجة الذكاء . كما وجد أن درجات الإناث في هذا الاختبار أعلى من درجات الذكور . أما بالنسبة للشعر الغامض والشعر الصريح الواضح ، فقد فضل الجميع الشعر الغامض على الشعر الصريح ، فيما عدا مجموعة المراقبة المبكرة التي اختسارت الشعر الصريح . كذلك ما كشفه هذا البحث ، أن تفضيل شعر الطهارة على شعر العلاقات الإنسانية ، يقل مع تقدم العمر ، أي كلما تقدم العمر زاد تفضيل الشخص للشعر الذي يتعرض للعلاقات الإنسانية على الشعر الذي يصف العلية .

أما فيما يختص بفن التصوير ، فقد أظهر أحد البحوث التي أجريت على طلاب وطالبات معهد موسيقى ، تعتمد الباحث أن يختار عينته منه ليضمن توفر قدر من التذوق الفني ، أظهر هذا البحث أن الإناث يجنبهم إلى الصورة لونها أكثر من شكلها ، أما الذكور فيجذبهم الشكل في الصورة أكثر من اللون . فقد لفت شكل الصورة نظر ٦٩٪ من الذكور ، ولم يلفت من نظر الإناث سوى ٤٧٪ .

بالنسبة للفنون جميعاً ، وليس بالنسبة للألوان أو لفن التصوير فحسب .

قسم « بوله » الأشخاص على أساس طريقة نظرهم إلى اللون في الصورة الفنية ، ثم عَمَّم هذا التقسيم على سائر الفنون بعد بحوث مماثلة عليها ، قسم الأشخاص إلى أربعة أنواع :

نوع موضوعي ينظر إلى اللون نظرة موضوعية فراء جميلاً لأنه غزير أو نقي أو مضيء ، أو يراد قبيحاً لأنه باهت أو مائع أو معتم . فانتباه الشخص هنا مركز على اللون نفسه وعلى قيمته كلون .

هذا النوع من الناس يتخذ موقفاً عقلياً نافذاً نحو الألوان أكثر مما يتخذ موقفاً انفعالياً .

والأشخاص من هذا النوع معرضون لكرهية الألوان أكثر من غيرهم . إنهم لا يستطيعون أن يكونوا علاقة ودية مع الألوان ، ونادراً ما يكون عندهم تفضيل واضح لألوان معينة على غيرها من الألوان . إلا أنهم عادة يكونون معايير ثابتة يبنون عليها أحكامهم إزاء الألوان .

والنوع الثاني الذي يسميه « بوله » النوع الفسيولوجي هو النوع الذي ينظر إلى اللون من وجهة نظر حسية فسيولوجية ، فيجد أن اللون جميل ممتع لأنه يهدئ الأعصاب أو لأنه مشرق أو لأنه يدفئ أو يبرد . كما يجد اللون رديئاً لأنه مقبض أو حار أكثر من اللازم أو فيه برودة شديدة .

فالشخص من هذا النوع يركز انتباهه في أثر اللون على نفسه أو على حسه بوجه خاص .

الأشخاص من هذا النوع حساسون لصفات اللون المثيرة والمهدئة ، الباعثة للدفء ، والناقلة للبرودة ، ولذلك كثيراً ما نجدهم يفضلون اللون الأحمر أو الأخضر تبعاً لرغبتهم في الإثارة أو في التهدئة وقد لوحظ أن أحد الأشخاص من هذا النوع انتابه رعشة بالفعل حينما رأى أزرق بارداً .

فاذا انتقلنا إلى الطابع أو المزاج الشخصي وأثره على تذوق الجمال ، وجدنا نوعين من البحوث ، بحوث قامت على أساس بحوث نفسية سابقة أدت إلى تقسيم الأشخاص إلى أنواع معينة من الشخصية ، مثل النوع المنطوي والنوع المنبسط ، كما حددهما « يونج » . وفي هذه الحالة كان على البحوث المتصلة بالتذوق الفني ، أن تدرس استجابة كل نوع من هذين النوعين للعمل الفني . وقد وجد فيما يختص بتذوق الشعر عند كل من هذين النوعين ، أن المنطوي يفضل الشعر الغامض المعقد بينما المنبسط يفضل الشعر الصريح البسيط . كذلك وجد أن المنطوي كان يستغرق وقتاً أطول من المنبسط في إصدار حكمه على الشعر .

أما النوع الآخر من البحوث ، فكان يبدأ بدراسة استجابات الأشخاص المختلفين للعمل الفني ، ثم يصنف هذه الاستجابات التي تمثل اتجاهات معينة عند الأشخاص ، أو وقفات خاصة يقفها كل شخص من العمل الفني ، وربما حاول الباحث في هذا النوع من البحوث أن يضع تصنيفاً للأشخاص على أساس تصنيف وجهات نظرهم كما فعل الباحث الإنجليزي « بوله » Bullough الذي تقدم بحثه فيما يلي :

قام « بوله » بهذا البحث في الأصل على استجابة مجموعة كبيرة من الأشخاص للألوان . ويمكن من أن يقسم الأشخاص في استجاباتهم للألوان وتذوقهم لها إلى أنواع . ثم كرر هذا البحث على استجاباتهم للموسيقى ثم للشعر ، وتوصل إلى نفس النتائج بحيث يمكن أن نقول إن أنواع الاستجابات التي توصل إليها ، أو أنواع الأشخاص التي ميزها على هذا الأساس ، هي أنواع الاستجابات وأنواع الأشخاص

هذا النوع من الناس يكون أكثر تنوعاً للألوان من النوع الموضوعي . لكنه ليس أكثر تقييماً لها . فالتقييم الجمال للألوان يقل كلما كان الانتباه مبدئاً عن اللون نفسه إلى أثر اللون على المشاهد .

والنوع الثالث من الأشخاص هو النوع الارتباطي ، أي الذي يكون حكمه على اللون مبنياً على ما يشهده هذا اللون عنده من ارتباطات وذكريات . والأشخاص من هذا النوع ينقسمون قسمين ، قسم يربط بين اللون وبين الشيء المرتبط به ربطاً تاماً ويمزجها الواحد بالآخر ، وقسم ثان لا يربط بين اللون وبين الشيء المرتبط به هذا الربط التام ، بل يكون في ارتباطه تباعد بين الطرفين . والناس من هذا النوع قليلون ، أقل كثيراً من الناس ذوي الاتجاه الفسيولوجي . ويختلف اللون الذي يفضلونه باختلاف نوع الارتباطات التي يرتبط بها اللون . فمثلاً من يذكرلون الطبيعة كثيراً يحبون اللون الأخضر . والسيدة التي تفكر في ثيابها كثيراً تفضل اللون اللبني تحب أن تلبسه والذي يليق لها . ومما لاحظته الباحث أن السيدات يكن في الغالب من هذا النوع .

وأخيراً النوع الرابع ، وينظر إلى اللون من حيث تأثيره على طبيعته الشخصية ، ويخلق هذه الطبيعة على الألوان . فيعجب باللون لأنه مطمئن ، صادق أو لأنه مواس أو حافز ، وينفر من اللون لأنه عدواني أو خداع أو صارم أو عنيد . والأشخاص من هذا النوع قليلون كذلك ، لم يتجاوزوا ٨٪ من مجموع العينة في البحث .

ويتبين الشخص من هذا النوع على الشخص الموضوعي بأنه أكثر تنوعاً للألوان . فتمتد محل المشاركة الوجدانية محل الفقه . ولذلك نجده يخلق سمات إنسانية على الألوان ، يمزج بين اللون وبين معانيه وحالاته النفسية ، فيرى اللون مرحاً أو حزيناً .

ومن هنا يختلط الأمر علينا أحياناً في التمييز بين أفراد هذا النوع وبين أفراد النوع الفسيولوجي ويرجع هذا الخلط إلى صعوبة التمييز بين من يحكم على اللون نفسه بأنه مرح وبين من يرى أنه يبعث المرح في نفسه . الشخص الأول من نوع يخلق صفته على اللون ويوحد بين نفسه وبين اللون ، بينما الثاني يفصل بين الاثنين ويرى أن اللون كشيء خارجي مستقل يبعث المرح في نفسه ، وهذا هو النوع الفسيولوجي . ولذلك كان الباحث في بحثه هذا يطلب من الشخص أن يحدد ما يعنيه بقوله مرح أو حزين عن اللون .

والأشخاص عادة لا تقتصر استجاباتهم على الاستجابة التي تميز نوعاً واحداً من هذه الأنواع ، وإنما هم يستجيبون بكل هذه الاستجابات ، إلا أن نوعاً منها هو الذي يغلب عليهم ويجعلهم ينتمون إلى فئة .

فاذا سألتنا : أي نوع من هذه الأنواع الأربعة يمثل أعلى مستوى من حيث القيمة الفنية ؟ أجاب « بوله Bullough » بأنه النوع الرابع الذي ينقل طابع الإنسان إلى اللون ، ويمزج العمل الفني بالذات مراحاً تاماً ، بحيث يعطيه صفات ذاته ويتضمن هو صفاته الجمالية . فهذا النوع يتفوق الفن تلوفاً مخلصاً ، وإن كان ليس من الضروري أن يكون هذا التفوق مبدئاً على مهارة فنية .

يلي هذا النوع من حيث القيمة الفنية ، النوع الارتباطي الممزج ، أي الذي يمزج بين الفن وبين ما يستدعيه في النفس ربطاً تاماً .

ثم يأتي بعد ذلك النوع الموضوعي ، الذي يركز انتباهه في اللون نفسه وفي صفات هذا اللون . وعلى الرغم من أن هذا النوع يكون أفراده من ذوي المهارة الفنية ، إلا أنه يصاحب نظرة هذا النوع إلى

الفن اتجاه نقلى محايد يجعله لا يصل إلى أعلى المستويات من حيث القيمة الفنية .

وفي المرتبة الرابعة يأتي النوع الارتباطي غير المحتزج أى الذى لا يمزج بين الفن وبين ما يستدعيه فى النفس ربطاً تاماً .

وأخيراً فى المرتبة الخامسة يأتي النوع الفسيولوجى الذى يتجه تفكير الشخص فيه إلى متعته فحسب ، ومتعته الحسية بوجه خاص .

وماذا عن الفن الحديث ؟

والآن ننتقل إلى هذا السؤال الكبير ، الشغل الشاغل لأهل الفن ولذواقه الفن هذه الأيام : ماذا عن الفن الحديث ؟ وما هى استجابة الناس له ؟ هل يفهمونه ؟ هل يتذوقونه ؟ هل يجدون فيه جمالا ؟ وأين موضع الجمال فيه ؟

أذكر أولاً بعضاً من نتائج البحوث التى أجريت فى فن التصوير : وجد أنه بالنسبة للتصوير الحديث ، تماماً كما وجد بالنسبة للتصوير التقليدى ، أن بعض الأشخاص يجنبهم اللون فى الصورة أكثر من الشكل ، والبعض الآخر يجنبهم الشكل أكثر من اللون . وأن الإناث يميلون إلى اللون أكثر من الشكل والذكور يميلون إلى الشكل أكثر من اللون . أما الجديد بالنسبة للفن الحديث فى التصوير ، فهو أن من كانوا يحكمون بجمال اللوحة ، كانوا يستندون فى حكمهم هذا على اللون . أى يرون أنها جميلة لألوانها . أما من كانوا يحكمون بقيح اللوحة ، فكانوا يستندون إلى الشكل . يقولون مثلاً : هى قبيحة لأنها ليس لها شكل منتظم ، أو ليس فيها تكوين ، أو ليس لها طابع خاص .

كذلك وجد بالنسبة لفن التصوير الحديث أن معظم الاستجابات تنصب على اللون دون الشكل .

فقد وجد أن نسبة من يحكمون على اللون فى الصورة تتراوح بين ٨٠٪ و ٦٥٪ من أفراد العينة .

فاذا انتقلنا إلى الشعر الحديث ، أذكر بحثن من البحوث التى أجريت بشأنه .

أجرى البحث الأول من هذه البحوث على خريجي جامعة « برمنجهام » لمعرفة أثر الشعر الحديث فى نفوسهم ورأيهم فيه . وكان نصف أفراد العينة من الخريجين من قسم الأدب الإنجليزى مع مرتبة الشرف ، والنصف الآخر من الخريجين مع مرتبة الشرف كذلك من أقسام أخرى . وكانت المادة التى عرضت عليهم ثلاث قصائد من الشعر الحديث . كانت القصائد تقرأ على الخريجين ثم توجه إليهم مجموعة من الأسئلة عن كل قصيدة ، مثل :

هل تميل إلى هذه القصيدة كثيراً أو قليلاً أو لا تميل إليها أبداً ؟ ولماذا ؟

هل تكره هذه القصيدة كثيراً أو قليلاً ولماذا ؟ هل تجد أى جمال فى هذه القصيدة ؟ عين موضع الجمال فيها ؟

أما البحث الثانى فقد أجرى على خريجين من جامعة لندن ، وكان مماثلاً للبحث الأول فيها عدا اختلافات بسيطة فى العينة وفى الأسئلة .

فبالنسبة للعينة كان الخريجون جميعاً من قسم الأدب الإنجليزى مع مرتبة الشرف .

أما الاختلاف فى الأسئلة ، فهو حذف كل إشارة تشير إلى الجمال فى الأسئلة ، وقد تعمد الباحث هذا الحذف لكل ما يشير إلى الجمال .

وجاءت نتائج البحثين بمعلومات كثيرة فيما يختص برأى الدارسين للأدب ، والمثقفين عموماً فى الشعر الحديث ، ألخص من هذه المعلومات أهمها :

لم تظهر أى علامة من علامات الرضى الشعر الحديث ، ولم يشر أحد أى إشارة إلى أنه ليس شعراً .

ولم تبدر أى شكوى تدل على أنه غير مفهوم عند خريجي جامعة برمنجهام ، وإن كان بعض خريجي جامعة لندن أبدوا عدم الفهم له ، لكن ذلك لم يؤثر كثيراً على ميلهم إليه .

إن الخريجين لم ينقسموا قسمين محددين ، قسم يحب هذا الشعر وقسم يكرهه ، فقام شخص كره القصائد الثلاث كلها وإنما كان يكره واحدة ويحب الآخرين .

فما يختص بالجمال ، ذكر ٤٠٪ فقط من خريجي برمنجهام أنهم وجدوا جمالا في قصائد الشعر الحديث . من هؤلاء ٣٢٪ ركزوا هذا الجمال في قصيدة واحدة . هذا بالرغم من أن أسئلة خريجي برمنجهام تعتمد الباحث أن يوحى إليهم فيها بفكرة الجمال .

أما بالنسبة لخريجي جامعة لندن ، وقد تعتمد

الباحث ألا يشير إلى الجمال في أسئلتهم ، فقد ذكر الجمال منهم ٢٠٪ فقط ، وركزوه جميعاً في قصيدة واحدة .

وفما يختص بالجمال أثبتت بحوث أخرى كذلك غير هذا البحث ، في الفن الحديث ، أن الجمال والمتعة الفنية ليسا شيئاً واحداً ، فكثير من الأفراد كانوا لا يجدون الفن الحديث جميلاً ، لكنهم كانوا يقررون أنهم رغم ذلك يجدونه ممتعاً .

• • •

وبعد ، هذا عرض سريع لنماذج من بحوث علم النفس اليوم في الفن ، كل ما أرجو من هذا العرض أن أكون قد بينت اتجاه هذه البحوث وأشرت إلى بعض نتائجها ، وأحس القارئ بنتيجة هامة ، هي أن مثل هذه البحوث اليوم تتطلب تعاون عالم النفس والناقد والفنان والإحصائي ، حتى تستطيع أن تقول شيئاً .

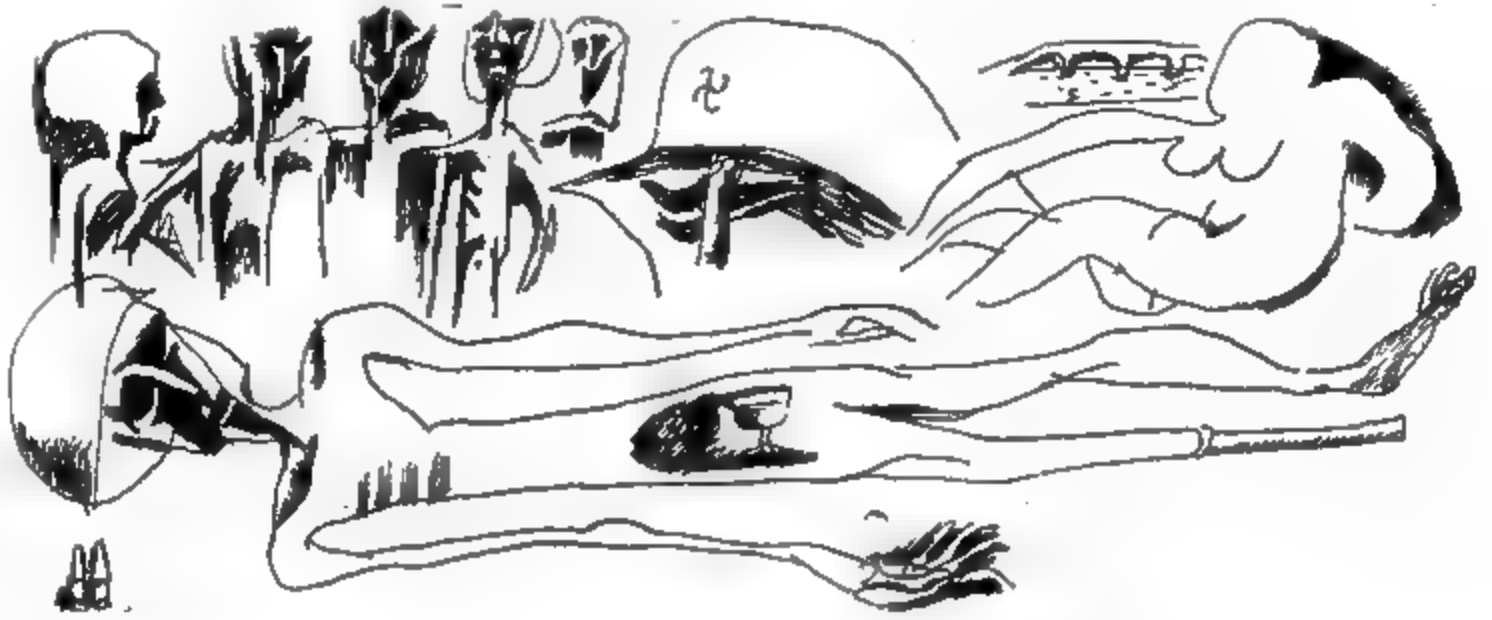
منيرة حلمي

عصر إليوت :

بعد وفاة الشاعر والناقد الإنجليزي المشهور ت . س . إليوت ، صدرت الطبعة الثانية من المجلد الضخم « مختصر تاريخ الأدب الإنجليزي » الذي يصدر عن جامعة كيمبردج ، ويشرف على تحريره جورج سيمسون . وقد صدرت هذه الطبعة محتوية على فصل جديد بعنوان « عصر إليوت » كتبه الناقد الإنجليزي ل . س . تشرشل . وبهذا الفصل أمكن للمجلد أن يغطي الحركة الأدبية في النصف الأول من القرن العشرين ، وهي الفترة

التي تزعمها إليوت تزعماً كاملاً ، تزعمها شاعراً يعبر عن روح عصره ويصور محنة الحضارة الأوروبية بعد الحرب العالمية ، وتزعمها ناقداً يطور مفهوم النقد الأدبي بنظريته المشهورة عن المعادل الموضوعي ، وبريسته لتحرير مجلة « المحك » أكبر مجلة نقدية منذ عام ١٩٢٢ حتى مطلع الحرب العالمية الثانية ، وأخيراً بإدارته لدار فابر وفابر للنشر . والواقع أن مجلد « مختصر تاريخ الأدب الإنجليزي » يعتبر أبرز وأوفى دليل لهذا الأدب يقع في مجلد واحد .





● « نحن الجيل الذي ليس له وداع ، لا يمكننا أن نعيش وداعاً ، بل ليس لنا الحق في ذلك ، لأن قلبنا المشرذم تحدث له أثناء خلال أقدامنا وداعات لانهاية لها ... » .

● نحن نريد في الفن بالذات شباباً يتخذ لنفسه من المشاكل كلها موقفاً خاصاً ، شباباً شجاعاً واقعياً ، نريد شباباً بعيداً عن الرومانتيكية ، قريباً من الواقع . . .

● يريد بورشرت نفسه أن يكون صورة للحياة ، الوجود ، الواقع ، والحياة عنده أدق من الدم ، الحياة عنده بلا وحدة ولا انسجام ، وإذا كان هذا هو أمرها ، فن البحث أن نبعث فيها عن قيم جهالية من نوع الجيل أو الطيف أو المنسجم . .

أدب ونقد

بورشرت والجيل الألفاني الضائع

دكتور مصطفى ماهر



في ٢٢ سبتمبر عام ١٩٤٧ نقلت عربية المرضى الملحقة بقطار ألمانيا سويسرا شاباً عليلًا ، شاحب اللون ، غائر العينين ، لا يقوى على الحركة ، ولا يكاد يقدر على الكلام ، من هامبورج إلى بازل . وتلقفته في محطة بازل سيارة الإسعاف وحملته إلى مستشفى كلارا . وفي ٢٠ نوفمبر من العام نفسه ردت إدارة المستشفى الزائرين فقد مات المريض في الساعة التاسعة من صباح ذلك اليوم ، المريض فولفجانج بورشرت :

فولفجانج بورشرت اسم كان الناس قد سمعوه عام ١٩٣٨ فلم يحفلوا به ، وما أكثر ما يسمع الناس من أسماء أدباء مبتدئين وممثلين ناشئين فلا يحفلون بها ، ثم تذكره عام ١٩٤٧ عندما انطلق إلى سماء الشهرة على صاروخ اسمه « في الخارج أمام الباب » عبارة من تمثيلية اذاعية تحولت فيما بعد إلى مسرحية قيصة ، أوبرة ، بشعة ، ولكنها صادقة حقيقية آمنة ، تصور الجيل الألماني الذي رفعه الأمل إلى أعلى قمة ، وهوت به الهزيمة إلى أحق هوة ، جيلا بلا وداع ، في حياة أدنى من الدم « فوق وسط الخرائب والرم ذليلا مهالكا ، أمام أبواب موصدة .

صورة جيل

كتب فولفجانج بورشرت في سنتين ، من نهاية الحرب إلى نهايته هو ، بسرعة من يسابق الموت وحرارة من يصارع الحمى ، قصة جيل ، جيل عرفه بأنه « جيل بلا وداع » . و « جيل بلا وداع » عنوان قصة نصفها على الأقل تصوير لأحداث من حياته نعرفها معرفة لا يتسرب إليها الشك . فهذا الجيل هو بورشرت وعلى يمينه أصفار كثيرة :

نحن الجيل الذي لا رباط له ولا حق . همنا هوة حقيقة . نحن الجيل الذي ليس له حظ ، ليس له وطن ، ليس له وداع . شمسنا ضيقة ، حيننا قسوة ، شبابنا بلا شباب . ونحن الجيل الذي ليس له حد ، ليس له حابس ولا حام ، الجيل الذي

كلف به من ركن الطفولة إلى الدنيا فاحتقره لذلك أولئك الذين أعدوها له .

وليس معنا إله يستند قلبنا إذا ما التفت حوله رياح هذه الدنيا عاصفة . وهكذا فنحن الجيل الذي ليس له إله ، لأننا الجيل الذي ليس له رباط ، ليس له ماض ، ليس له تقدير :

ورياح هذه الدنيا التي حولت أقدامنا وقلوبنا إلى مشردين يسرون على شوارع حارة ملتهبة ومغطاة بالثلج قدر ارتفاع قامة الإنسان ، جعلتنا جيلا بلا وداع .

نحن الجيل الذي ليس له وداع . لا يمكننا أن نعيش وداعاً ، بل ليس لنا الحق في ذلك ، لأن قلبنا المشرّد تحدث له أثناء ضلال أقدامنا وداعات لا نهاية لها . . .

في الخارج أمام الباب

ويضع بورشرت في مسرحيته « في الخارج ، أمام الباب » هذا الجيل ممثلاً في شخصية « بكن » في وسط الحياة ويجعله يحاول أن يفعل شيئاً . فالمسرحية هي باختصار مسرحية محاولة جيل « بكن » ، جيل بورشرت ، فعل شيء ، وسط حياة فقدت قيمها

وموتى كالذباب . فى هذا المنظر يجد الخانوقى الرب
أسفاً لأن الناس قد كفروا به ، ولأنه لذلك لا يستطيع
أن يغير شيئاً ، « الناس يطلقون الرصاص على أنفسهم ،
يشتمون أنفسهم ، يفرقون أنفسهم ، يقتلون أنفسهم
اليوم مائة . غدا مائة ألف ، وأنا ، أنا لا أستطيع
تغيير الحال . »

أما الموت فيقف موقفاً آخر . الموت هو « الرب
الجديد » . والرب يعترف له بهذا : « أنت الرب الجديد .
يؤمنون بك ويعبفونك ويخافونك . وليس هناك من
يكفر بك ، أو يستطيع إنكارك » .

ولا يظهر الموت فى صورته القديمة التى نعرفها
لم يعد هيكلًا عظيمًا نحيفًا أجوف . لقد أصبح الآن
بدنًا سمينا مكتنزا . وكيف لا ، ألم تنعاقب الحروب
فى هذا القرن فأتت على الملايين ؟ ألم تقدم الحروب
المائة الموت مالم يهد من الطعام ؟ لقد ألهم الموت
من البشر أكثر من طاقته حتى صار لا يكف عن
التجشؤ .

وينتهى التمهيد ويبدأ الحلم بانصراف الرب ،
وظهور قادم ، إنسان من هؤلاء الكثيرين ، واحد
من الأعداد العديدة . ويظهر نهر الألبه على هيئة
شخص يتحدث إلى هذا المجهول ، إلى بكن ، الذى
ألقى بنفسه إليه لينتحر . لينام ، ليرتاح ، ليغفو
غفوة لمدة عشرة آلاف ليلة .

بكن ترك الحياة وأبى أن يعود إليها ، لأسباب
ثلاثة : سرير ، ساق ، خبز . أما السرير فسريره
الذى وجد فيه رجلا آخر مع امرأته ، وأما الساق
فساقه التى يبيت فى الحرب وظلت تذكره بمسؤوليته ،
وأما الخبز ، فهو ذلك الشيء الذى يتوق إليه
ولا يجده .

ولكن النهر يرفض قبول بكن فيمن يتلهمهم
من المتحررين ، ويعتفه قائلا له : « أريد أن أقول لك
شيئا ، أقول لك شيئا بصوت منخفض ، فى أذنك ،
تعال هنا : أنا أبرز على انتحارك ! »

ويأمر النهر باخراجه إلى الرمل حتى يحاول مرة
أخرى .



ومعاييرها وتوازنها وأصبحت « أذن من الدم » .
والمرحبة لا تنقسم إلى فصول ، بل تنقسم إلى
مشاهد عددها خمسة ، وتسبق المشاهد مقدمتان :
تمهيد ، وحلم . المسرحية كلها تدور فى جو قاتم ،
عالياً فى الليل الدامس ، فى الرطوبة ، فى البرودة ،
فى مناظر كثيفة رهيبة فظيعة .

والتمهيد عبارة عن حوار بين الخانوقى والرب
والموت ، وهو ينقل القارئ أو المشاهد بدفعة واحدة
إلى تلك الحياة الغريبة : الخانوقى لا يهدأ لحظة لأن
الموتى كثيرون كالذباب ، نعم كالذباب لأنهم بشر
لا أهمية له ولا وزن ، وأى أهمية وأى وزن يمكن أن
يكون لكائن يرى نفسه من فوق الكوبرى إلى جوف
نهر الألبه فيختفى تماماً ولا يبقى منه سوى فقاعات ،
سوى دوائر ترسم على صفحة الماء لحظة ثم تتوارى
إلى الأبد ؟

حوار الخانوقى يجرى فى منظر عنيف : رياح
عاصفة ، ترامات صاخبة ، مومسات فى النواقد »

الخلاص عن طريق المرأة

عريان ، جوعان ، بردان ، يتألم لأنه يتسلك
بالحقيقة والمثل ، ويريد الهدوء ،

ويمكن في الحياة يمثل شخصية « القائل لا » ،
شخصية المتشائم . وأمامه في المسرحية ، في الحياة ،
شخص يقول نعم ، حيث يقول يمكن لا ، شخص
متفائل ، يسميه بورشرت بكل بساطة « الآخر » ،
ويصفه بأنه هو « الذي يضحك عندما تبكي الذي يضحك عندما
تكل ، الذي يرى ما بالشر من خير الذي يرى
الصباح المضيء وسط الظلام الدامس ، انه ذلك الذي
يؤمن ويحب ويضحك ، ويجب » : هذا الآخر
يظهر ليكن في كل لحظة من اللحظات فشله
واعتقاده أن الطريق قد انتهت ، فيقوى عزيمته
ويرشده إلى طريق أخرى .

قلنا إن المشهد الأول هو محاولة الخلاص عن
طريق المرأة . فمن هي هذه المرأة ؟ هذه المرأة ، هي
« بنت » ، هي كائن ذو ساقين ، يلبس جونلة ،
له صدر ، له خصائل طويلة ، وبشرة بيضاء ،
ورائحة الأنثى ، له عنق فارغ ، وعينان ، كائن
له قدرة عجيبة تحول بؤس الرجل إلى روعة وعذوبة
تارة ، وترج بروعته وعذوبته إلى غياهب البؤس
تارة أخرى .

هذه البنت ، مرت عليه وهو يرقد على شاطئ
الألبة ، وعرضت عليه أن تأخذه إلى بيتها حتى تنجف
ما ابتل منه ، وحتى تهين له الدفء . فأطاعها ،
وتبعها إلى بيتها ذى الباب المفتوح الذى لا يقفل ،
وسمعها تصفه بأنه سمكة .

ذو الساق الواحدة

وفي المشهد الثاني نرى ليكن ، السمكة ،
غارقاً في ملابس عملاق ، أعطتها إياه البنت ،
وقالت له إنها ملابس زوجها ، ملابس من كان
زوجها ، لأنه مفقود منذ واقعة ستالنجراد ، وربما

ويبدأ المشهد الأول من مسرحية الرجل الذى
يحملة النهر على محاولة التكيف مع الدنيا ، محاولة
البحث عن طريق . والمشهد الأول يجسم محاولة
الرجوع إلى الدنيا عن طريق فتاة .

من هو ليكن ؟ ليكن شاب في الخامسة والعشرين
من عمره ، ليس له من خبرة في الدنيا إلا الحرب
التي اشترك فيها بضع سنوات ، في روسيا . نظره
ضعيف ، لا يرى بعينه المجردين إلا ضباباً ، وليس
لديه نظارة ، ولكنه يستعين على الابصار بمنظار
من بقايا الحرب ، كان الجيش يسلمه لضعاف النظر
حتى يستطيعوا القيام بمهامهم . منظار قبيح المنظر ،
يثير التهم ويضفى عليه منظرأ هزأة . شعره قصير
كالفراشة . يعرج لأنه يعتمد على ساق واحدة .
أما الساق الأخرى فقد تركها في الحرب ، كان وقتها
في روسيا ، على الجبهة ، وتلقى أمراً بأن يصمد هو
ورجاله . وتلقى تكليفاً بخوله مسئولية تحريك جنوده
في عملية استكشاف . وأصابه ما أصابه ، وسقط
نفر من رجاله . وحلت المزعمة ، فعاد . فلما عاد
وجد ابنه قد مات ، ووجد امرأته مع غيره ، ووجد
معدته خاوية تطلب المستحيل . فسار إلى الهاوية ،
متعباً ، خائر القوى ، لا يقوى على النوم ، لأنه
كلما نام سمع صوت الضحايا والأرامل واليتامى
والعجائز والصبايا يطالنه بما تحمل مسئوليته في
الحرب .

الدنيا في نظره ليل دامس : دنيا الجوع ، دنيا
البرد ، الناس تبرموا من الرب فانصرف عنهم .
والناس كانوا ذات مرة موجودين ، أما الآن
فالموجود منهم بقية . والبقية الباقية تنقسم في نظر
ليكن إلى نوعين نوع « لابس » متدفق فظ ، غليظ
القلب ، ساعر سخرية مينة ، خان الحقيقة
والمثل فعاث عيشة ظاهرها الهدوء والتمتع ، ونوع

يكون قد مات من الجوع أو البرد أو ربما يكون قد بقي هناك . ويحس بكم حرجاً من كلام البنت عن زوجها ، ويحاول أن يفهمها رأيه وخرجها من ارتداء ملابس رجل لم يمت وما زالت له عليها حقوق الزوجية . ولكن البنت لم تفهم هذه اللغة وطلبت إليه أن يقترب منها . فأتانا مازلتا اليوم دافئين .
وفجأة يدخل من الباب المفتوح عملاق أعرج يعتمد على عكازين ، يصفه بورشرت بأنه « كائن ذو ساق واحدة » ، ويرى بكم فيوجه إليه هذا السؤال :

« ماذا تعمل هنا ؟ أنت ؟ في ملابسى ؟ في مكانى ؟ مع زوجتى ؟ »
ويرد بكم :

« وجهت بالأمس السؤال نفسه إلى الرجل الذى كان مع زوجتى . الذى كان فى قميصى . فى سريري . سألته : ماذا تعمل هنا ؟ فرفع كتفيه وأنزلها ثم قال : نعم ، ماذا أفعل هنا . كانت تلك إجابته . عندئذ أخلقت باب حجرة النوم ثانية . لا ، قبل ذلك أطفأت نور الحجرة ثانية . ثم وقفت فى الخارج » :

ويقترب ذو الساق الواحدة من بكم ، فيتبين أنه يعرفه . فيناديه باسمه . ولكن بكم يأتى أن يتناديه أحد باسم ، لأنه قد تحول إلى شيء مثل المنضدة أو الكرسي ، وينصرف صارخاً : « لست بكم ، ولا أريد أن أكون بكم » :

وبكم لا يريد أن يسمع اسمه ، لأنه كلما سمعه ، تذكر أيام الحرب ، أيام تلقى أمراً بأن يعطى أمراً لرجاله أن يتحركوا فتنتج عن أمره موت لفر منهم وتحول موتهم كما يبتلى إلى صرخة فى ضميره . يسمعها فتوتره وتمنع النوم عن عينيه ، صرخة تقول : بكم .

هكذا فشلت محاولة الخلاص عن طريق المرأة . هكذا وقف بكم فى الخارج ، على الطريق المؤدية

إلى شهر الألبه ، إلى النهاية : فيظهر له « الآخر » ويحثه على ترك طريق الألبه ومحاولة طريق أخرى . وتبلور المشكلة فى لفظة « المسئولية » . وهى تعنى بكل بساطة أن بكم ألقى إلى باور ذى الساق الواحدة ، أيام كان ذا ساقين ، بالأمر الذى تلقاه من رئيسه وقال له : « يا جاويش باور ، عليك أن تحتفظ بموقعك إلى النهاية » . والآن يتساءل بكم : « أأعيش وهناك إنسان بساق واحدة ، فقد الأخرى بسببى ؟ أأعيش وهناك ذو الساق الواحدة هذا لا يكف عن ترديد اسمى ؟ بلا انقطاع . بلا توقف : يقول اسمى تماماً كما يقول كلمة « قبر » » .

ويتبين « الآخر » من حديث بكم أن المسئولية لا تقع عليه بل تقع على رئيسه الذى أصدر إليه الأمر ، ويقترح عليه أن يذهب إلى ذلك الرئيس ليعيد إليه المسئولية ، ويربح ضميره .

أعيد إليك المسئولية !

ويأتى المشهد الثالث المشهد ، الذى يحسم محاولة بكم إعادة المسئولية إلى العقيد الذى أصدر إليه الأمر فى الجبهة :

شخصية العقيد هى ضد شخصية بكم على خط مستقيم . العقيد رجل من « اللابسين » ، عنده طعام وشراب ودفء ، وبيت وفراش وثير وعائلة ، زوجة وأولاد . حتى أيام الحرب كان يعيش عيشة الرفاهية . العقيد رجل حرب قديم ، محترف الجندية ، لا يعرف من المبادئ والقيم إلا ما يوصله إلى رفاهيته . ويخلل عليه بكم ويحدثه :

« المسئولية . هأنذا أعيد إليك المسئولية . هل نسيت الحكاية يا سيادة العقيد؟ هل نسيت يوم ١٤ فبراير ؟ عند جوردوك . كانت درجة البرودة ٤٢ تحت الصفر . عندما أتيت إلى موقعنا يا سيادة العقيد

وقلت : يا ضابط الصف بكن ، فصحت أنا : تمام
يا فتلم ، فقلت وقد تجمد بخار نفسك على يافتك
الفراء في شكل رذاذ ثليج — ما زلت أذكر هذا
جيداً ، فقد كانت لديك باقة من الفراء الجميل —
قلت : يا ضابط الصف بكن ، إنني أحملك
مستولية العشرين رجلاً . عليكم أن تقوموا باستكشاف
الغابة شرق جورودوك وأن تأسروا بعض الأسرى
إن أمكن ، واضح ؟ فقلت : تمام يا فتلم . ثم
انطلقنا واستكشفنا . وأنا — أنا كنت أحمل
المستولية . استكشفنا طوال الليل ، وفجأة دوت
الطلقات ، وتبين لنا عندما عدنا إلى موقعنا أننا فقدنا
أحد عشر رجلاً ، وأنا كنت أحمل المستولية .
هذه هي الحكاية كلها ، يا سيدى العقيد . الآن
انتهت الحرب ، وأريد أن أنام ، الآن أعيد إليك
المستولية ، لم أعد أريدها ، أعيد إليك المستولية .
ولكن العقيد لا يفهم كلام بكن ، فهذا في واد
وذاك في واد آخر . العقيد قام بمهته أيام الحرب
حسب مقتضات العمل ، وعاد بعد الحرب إلى الدنيا
ويشأنف حياته ولا يحس في ضيره شيئاً . أما
بكن فلا ينام ، لأن المستولية في نظره ليست كلمة
فارقة يدفع الواحد بها الآخرين إلى الموت ، فلذا
ماتوا انتهى كل شيء . ولو غز للضيق عند بكن
نصه حلم يراوده كلما ألقى جفنيه وحاول النوم ،
صورة لريدة :

« هناك يقف رجل ويعزف على اكسلفون :
يعزف إيقاعاً سريعاً سرعة جنونية . ويتصبب عرقاً ،
الرجل ، لأنه بدين بدانة خارقة للعادة . وهو يعزف
على اكسلفون ضخيم . ولما كان الاكسلفون ضخماً ،
فقد اضطر الرجل عند كل ضربة إلى التحرك بسرعة
من ناحية إلى ناحية . ويعرق أثناء ذلك ، لأنه فعلاً
بدين جداً . ولكنه لا يتصبب عرقاً ، وهذا هو
الغريب في الأمر . أنه يتصبب دماً ، دماً ساخناً
ذا بخار قائم اللون . والدم يجري في شريطين لونهما

أحمر عريضين على جانبي بنطلونه ، فيبدو من بعيد
كجنرال ! كجنرال بدين دموى . ولا بد أنه
جنرال قديم عركته المعارك لأنه مبتور الذراعين ،
نعم ، وهو يعزف بذراعي صناعتين طويلتين
رفيعتين تشبهان ذراعى القبلة اليدوية ، مصنوعتين
من الخشب ولهما حلقة من المعدن . لا بد أنه موسيقي
فريد في نوعه ، هذا الجنرال ، لأن الأجزاء الخشبية
لأكسلفونه المائل ليست من خشب ، لا ، صدقني
يا سيادة العقيد ، صدقني ، إنها من العظم : صدقني
يا سيادة العقيد ، من العظام . . . نعم ليست من
خشب ، بل من العظام ، عظام رائعة بيضاء : عظام
ججام ، عظام اللوح ، عظام الحوض . وعنده
للنغمت العالية عظام الأذرع والسيقان . تليها عظام
الضلوع . آلاف عديدة من الضلوع . وفي النهاية
وفي أقصى نهاية الاكسلفون حيث أعلى النغمت ،
عظمت الأصابع والأقدام والأسنان . نعم الأسنان
في أقصى النهاية . هذا هو الاكسلفون الذي يعزف
عليه الرجل البدين ذو شريطي الجنرال . أليس
موسيقياً غريب الأطوار ، ذلك الجنرال ؟ . . .
نعم ، ثم يبدأ الحلم . الآن فقط يبدأ الحلم . الجنرال
يقف أمام اكسلفون من العظام البشرية ويقع
بذراعيه الصناعيتين مارشاً : مارش مجد بروسيا
أو مارش بادنباير : وهو يعزف غالباً ودخول
المصارعين ، و « المحاربين القدماء » . هذه هي القطع
التي كثيراً ما يعزفها . . . ثم يأتي هؤلاء ، يأتي
المصارعون ، المحاربون القدماء . فينهضون من
مقابر الجملة ، ولهم أنين دموى ذو رائحة كريهة
تصعد حتى تصل إلى القمر الأبيض . والليالي تنصف
بهذه الصفات نفسها . مريرة كبراز القحط . حمراء
كشراب التوت البري على قميص أبيض . الليالي
تنصف بهذه الصفات ، حتى أننا لا نستطيع التنفس :
حتى أننا كدنا نختنق ، لو لم يكن لنا فم للتقيل ،

وخر للشرب . حتى القمر ، القمر الأبيض ،
تتصاعد رائحة الأنين السموى . . . عندما يأتي
الموتى ، الموتى الملتطخون ببقع شراب التوت البرى ..
في تلك الليالي التي يأتي فيها الموتى يبدو القمر أبيض
اللون مريضاً . مثل بطن حامل أغرقت نفسها في
ترعة . القمر يبدو أبيض اللون في تلك الأمسيات
التي يأتي فيها الموتى ، وتتصاعد فيها الأنين السموى
لأدعاً مثل روث القطط حتى ينفذ إلى القمر الأبيض
المستدير . دم . دم . ثم هب هؤلاء من قبور
الجملة ، بأربطة متعفة ، وأزياء عسكرية دامية ،
يهبون من المحيطات ، من القفار ، ويأتون من الغابات ،
من الأطلال ، من المستنقعات ، سوداً متجمدين
خضراً ، متآكلين . من القفر ينهضون ، بعين
واحدة ، بلا أسنان ، بذراع واحدة ، بلا سيقان ،
أحشاؤهم ممزقة ، بلا جماجم ، بلا أيادي ، محرمين ،
خائفين ، عميان . يأتون في مد فظيع ، عددهم
لا تقدير لحوده ، عذابهم لا تقدير لحوده . بحر
الموتى الفظيع الذي لا ترى حدوده يتجاوز جسور
قبوره ويتمدد عريضاً غليظاً كثيفاً عليلاً دامياً حتى
يتعدى الدنيا . وهنا يقول الجنرال ذو الشريطين
الدمويين : يا ضابط الصف بكن ، أنت تتلقى
المسئولية . خذ الحضور ، عد . ثم أقف أنا أمام
ملايين الهياكل العظمية الضاحكة ضحكة جوفاء ،
أمام البقايا ، أمام حطام العظام ، أقف ومعى مسئولتي .
وأخذ الحضور . فأمرهم أن يعدوا . ولكن الأخوة
لا يعدون . بل يهزون بفضاعة فكوكهم . ويأمر
الجنرال بثني الركب خمسين مرة . فتترقع العظام
النخرة وتصفّر الرئات ، ولكن الأخوة لا يعدون !
أليس هذا تمرداً ! أليس هذا تمرداً ! تمرداً
صريحاً ؟ . . . لا يعدون مطلقاً بل يتجمعون ،
هؤلاء المتعفون ، ويكونون جوقات ، جوقات
عديدة مرعلة ، مرعبة ، مكتومة الصوت . أعلم

ماذا كان صياحهم ؟ . . . كانوا يصيحون : بكن .
يا ضابط الصف بكن . دائماً ، يا ضابط الصف
بكن . ويزيد الصياح . ويقرب الصياح ، حيوانياً
مثل صياح بعض الآلهة ، غريباً ، بارداً ، عملاقاً ،
ولا يزال الصياح ينمو ، ويهدر ، وينمو ويهدر .
ويصبح الصياح عظيماً ، عظيماً عظيمة خانقة ، حتى
أننى لا أقدر على التنفس . حينئذ أصبح أنا ،
أنا أصرخ في الليل . لأننى لا بد أن أصرخ ،
بفضاعة ، أصرخ صراخاً فظيعاً . وهذا هو
ما يوقظنى . كل ليلة . كل ليلة . كونشرتو اكسلفون
العظام والجوقات كل ليلة ، والصرخة الفظيعة كل
ليلة . ثم لا أستطيع العودة إلى النعاس ، لأننى
أحمل المسئولية . لقد كنت أحمل المسئولية . . .
هذه هي الصورة « القبيحة » ، « المرعبة » ،
« البشعة » ، « المنفرة » للحرب الجنونية : القائد
الكبير ، القائد الصغير ، الجنود . . . القتلى
الكبير ، القاتل الصغير ، القتل . . . المسؤل الكبير ،
المسؤل الصغير ، ضحايا المسئولية .

ولكن محنة بكن لا تؤثر على العقيد ، كذلك
لا يؤثر فيه تصوير بكن للأرامل واليتامى والعجائز
والصبايا الذين يصرخون فيه طالبين الزوج أو الأب
أو الابن أو الخطيب . بل إن العقيد ينفجر ضاحكاً
ويصف حالة بكن بأنها حالة « شاعر » أو « ممثل »
وينصحه بأن يتجه إلى المسرح . وينصحه أن يبدأ
بازالة ما علق به من غبار الحرب ، وبالاغتسال ،
وبارتداء ملابس أخرى ، معطفاً من معاطفه مثلاً ،
ينصحه باختصار بأن « يصبح آدمياً » أولاً .

« يصبح آدمياً » ! كلمة لمست أكثر جوانب
بكن حساسية . فراح يتساءل : أنا أصبح آدمياً ؟
نعم ، فإذا تكونون أنتم ؟ آدميين ؟ آدميين ؟ كيف ؟
ماذا ؟ ماذا ؟ هل أنتم آدميون ؟ نعم ؟ ! ولكن
العقيد لا يرد . ويظلم المكان ثم يضيئ ، فيتبين العقيد
وأهله أن بكن قد هرب وسرق « خبزاً وخمراً » .

عاد بكن إلى الشارع ، وازدرد الخبز ، وتجرع
الخمر ، وأحس بأن الخمر أنقذت حياته وأغرقت
عقله ، فسمى لينفذ نصيحة العقيد .

الخلاص عن طريق الفن

وبأقى المشهد الرابع . مشهد محاولة عودة
الإنسان بكن إلى الحياة عن طريق الفن . يذهب
بكن إلى ملهى من الملاهى الليلية ويتحدث مع
المدير . فيلقى عليه المدير محاضرة في الفن الحديث :

« نحن نريد في الفن بالذات شباباً يتخذ لنفسه
من المشاكل كلها مرفقاً خاصاً ، شباباً شجاعاً ،
واقياً .. نريد شباباً بعيداً عن الرومانتيكية ، قريباً
من الواقع ، شباباً متيناً ينتقل إلى النواحي المظلمة
من الحياة نظرة جريئة ، شباباً مجرداً من العاطفية ،
شباباً موضوعياً » متصفاً بالتأني ، نريد شباباً
ونريد جيلاً يرى الدنيا ويحبها كما هي ، ويرفع راية
الحقيقة ، جيلاً له مشروعات ، وله آراء ، وليس
هناك ما يدعو إلى أن تكون هذه الآراء حكماً
حقيقة ، كذلك لا ينبغي بحال من الأحوال أن
تكون شيئاً كاملاً واضعاً ناقصاً . وإنما ينبغي أن
تكون صحيحة ، صريحة من أعماق القلوب . ينبغي
أن تكون تساؤلاً ، أملاً ، جوهاً ... وينبغي أن
يكون من أعين من الشباب في مطلع العصر ، شجاعاً .
في الفن بالذات ! نحن في حاجة إلى الطليعة التي تمثل
وجه عصرنا الروماني ، الحى ، المذهب » .

ولكن بكن سرعان ما يتبين أن صاحب
الكاباريه واحد من اللابسين ، من المرفهين الذين
يمتلكون بدلاً من نظارة واحدة ، ثلاثاً أرستقراطية .
صاحب الملهى يرفض أن يقدم ذلك المبتدئ للجمهوره ،
يرفض أن يفسح مكاناً على خشبة مسرحه لهذا
الشخص العجيب ذى المنظار المضحك والشعر
القصر والمعطف ، لأن الجمهور يريد أن يتمتع ،
يريد أن يجد متعة فيما يقدم إليه من فن . وينتهى
صاحب الملهى من حديثه إلى بكن إلى نصيحة
يوجهها إليه ، تلخص في أن ينزل أولاً إلى الدنيا

ويجرب ويختبر ، ثم يعود ، فسيكون قد أصبح فناناً
حقيقياً . لكن بكن لا يستسلم بهذه السهولة ،
ويدافع عن خبرته التي جمعها في سيبيريا ، خبرة
من معدن ، من معدن ساخن ، لا قلب له ، خبرة
تؤمله للابتداء .

ويستمع الرجل إلى بكن كارهاً وهو يعرض
عليه نموذجاً من فنه :

(موسيقى اكسلفون خافتة . يتبين أنها لحن
« زوجة الجندي الصغيرة الشجاعة ») .

بكن (يغنى غناء أقرب إلى التلاوة ، بصوت
خافت ، بمحمود ورتابة) :

يا زوجة الجندي الشجاعة الصغيرة —

ما زلت أعرف الأغنية تمام المعرفة ،

الأغنية الحلوة الجميلة .

ولكن في الحقيقة : كل شيء كان برازاً !

قرار :

« الدنيا ضحكك

وأنا صرخت ،

ثم ضباب الليل

حجب كل شيء .

إلا القمر وحده كان لا يزال يضحك ضحكة

سيئة

من خلال خرق

في الستارة » .

فلما عدت الآن إلى البيت

كان فراشي مشغولاً .

أما أنى لم أنتحر

فهذا هو الأمر الذى يفزعنى .

قرار : « الدنيا ضحكك ... الخ »

في منتصف الليل

ابتسمت لبنت جديدة .

لم تقل شيئاً عن ألمانيا

الناس فجأة قول الحقيقة ؟ ثم من هذا الذى يريد
اليوم أن يعرف الحقيقة ؟ :

هكذا يجد بكن نفسه مرة أخرى أمام الباب :
هذه المرة يقول : « الشارع تفوح منه رائحة الدم :
هنا اغتالوا الحقيقة » . هذا الشارع الذى يعنيه هو
الشارع المؤدى إلى هوة الانتحار ، فى بطن الألبه .
ويواسى بكن نفسه بملاحظة ألمه : « إن شأن
الحقيقة كشأن عاهرة معروفة فى البلد كلها . كل
واحد يعرفها . ولكن يتأذى إذا رآها فى طريقه
جهاراً . أما بالليل فالأمر يختلف ، لأن النمر يطويها ،
بالليل . أما بالنهار فهي رمادية ، فجأة ، نبيحة ،
العاهرة والحقيقة » .

هكذا انقفلت أمام بكن كل الأبواب . فلم
يعد أمامه ، فى التصور البورشرى ، إلا أن يحاول
العودة إلى الأم . ويكفى لتوضيح هذا التصور أن
نورد سطوراً كتبها بورشرت فى عيد ميلاده الخامس
والعشرين : « فى مثل هذا اليوم قبل خمسة وعشرين
عاماً قمت ليلاً ، فى الساعة الثالثة ، بمحاولة مغرورة ،
محاولة الوقوف أمام مغامرة هذه الدنيا وحدى ،
بدون أى . فغادرت أمى ، وتنحيت عنها ، وانفصلت
عنها : : . واليوم بعد ٢٥ سنة بدأت فى الساعة الثالثة
صباحاً أثبت أن محاولتى قد فشلت » .

العودة إلى الأم

ويبدأ المشهد الخامس والأخير : مشهد محاولة
العودة إلى الأم ، بعد الفشل :

وما دمنا قد وصلنا إلى آخر مراحل حياة
بكن ، فلا بأس من أن نستذكر المراحل السابقة :
... الاشتراك فى الحرب فى سيبيريا على غير رغبة
منه ، تلقى مسئولية ثلة من الجنود وأمر القيادة
بالقيام بعملية استكشاف دامية ، لما انتهت الحرب
تحولت المسئولية فى نفسه إلى صرخة ألمه ، وتحولت
الدنيا إلى دنيا أخرى ، زوجته لم تعد زوجته . ابنه

وألمانيا لم تسأل عنا :
وكان الليل قصيراً ، وأتى الصباح
فاذا بواحد يقف بالباب .
كان له ساق واحدة ، وكان هو زوجها
حدث ذلك فى الساعة الرابعة صباحاً .
قرار : « الدنيا ضحكت ... الخ »
وهأنذا أجري فى الخارج هنا وهناك
والأغنية تجيش بداخلى
أغنية زوجة الجندى ال ... :
أغنية زوجة الجندى ال ... :
أغنية زوجة الجندى النظيفة :

(الأكسلفون تدبثر أنغامه)

ويستعمل بورشرت لكلمة نظيفة لفظة « زاوبر »
بالألمانية . ويقطعها فى البيت قبل الأخير مستبقياً
الجزء الأول منها فقط وهو « زاو » ويعنى بالألمانية
- خنزيرة . وهكذا يكون المعنى المقصود (فى
ظاهره غير مقصود) هو : أغنية زوجة الجندى
الخنزيرة :

ويرفض صاحب الملهى هذه الأغنية لأنها :
مباشرة ، صارخة ، مكشوفة ، بدائية ، يائسة :
والجمهور فى رأيه يطلب : الطابع المميز ، الجنس ،
الأخلاق ، الحكمة ، البشاشة ، المرح ، الخبرة ،
الهدوء ، الأناة :

مذهب بكن (= بورشرت) هو تقديم فن يمثل
الحقيقة « كالعيش الأسود » الذى يصنع من مكونات
حبة القمح كلها دون نخل أو غرابة . أما مذهب
المدير فهو تقديم فن مثل « البسكويت » الذى يصنع
من الجزء الأبيض من مكونات حبة القمح بعد إضافة
عسل وسكر وما إليهما من المواد الحلو .

ويتقدم صاحب الملهى خطوة أخرى إلى الأمام
فيعنف بكن قائلاً : « إلام تصبح حالنا إذا أراد كل

انتهى ، حتى محاولة انتحاره فشلت ، وفشلت محاولة رجوعه إلى الدنيا عن طريق المرأة ، فشلت محاولة رجوعه إلى الدنيا عن طريق التمسك بالحقيقة ، فشلت محاولة الرجوع إلى الدنيا عن طريق الفن . بقي شيء واحد ، بقي الطريق إلى الأم : إلى بيتها . « ما زال بيتنا قائماً ! وله باب . والباب من أجل ؟ وأمي هناك تفتح لي لأدخل . ما أعجب أن يكون منزلنا لا يزال قائماً ! والسلم يقرقع دائماً : وهذا هو بابنا . يخرج منه أبى كل صباح في الساعة الثامنة . ويدخل منه كل مساء . إلا يوم الأحد ، ويلوح بالمفاتيح هنا وهناك ويزجر في نفسه . طول عمرنا . وأمي تدخل من هنا وتخرج . ثلاث مرات ، سبع مرات ، عشر مرات . كل يوم . طول عمرنا . طوال عمر طويل . هذا هو بابنا . وراءه تموء ساعة المطبخ ، وراءه تخربش الساعة بصوتها المبحوح ساعات الزمن التي لا سبيل إلى إرجاعها . خلفه جلست على كرسي مقلوب ولعبت سبق . خلفه يسعل أبى . خلفه . يتجشأ الصنبور المتآكل . والبلاط يقرقع عندما تسير أمي عليه في المطبخ . هذا هو بابنا . وراءه تنساب حياة من كرة خيط أبدية . وتسير دائماً على هذا النحو . الحرب مرت على هذا الباب ولم تصبه . لم تكسره . ولم تخلعه من مفاصله . الحرب تركته ، بالمصادفة ، على سبيل الخطأ . وها هو ذا هنا من أجل ، من أجل يفتح . وورائى ينقل ، فلا أكون واقفاً في الخارج . حينئذ أكون في البيت . هذا هو بابنا القديم ، بطلانه المتقشر ، وصندوق الخطابات المنبعج . بزرار الجرس الأبيض المهترئ . وباللافتة اللامعة ، التي تجليها أمي كل يوم ، اللافتة التي عليها اسمنا : بكن » .

بهذه التعبيرات ، التي أرادها صاحبها نثراً فيجاءت شعراً . يعبر بكن عن ذلك الشيء الذي يربط الإنسان ببنيته ، مجموعة من الأشياء البسيطة النافذة ، ولكنها تكون في مجموعها رباط البيت .

وسرعان ما يتبين بكن أن البيت استولى عليه آخرون . وأن والديه ماتا ، انتحرا بالغاز ودفنا في مقابر أولسدورف بهامبورج . تقول له الساكنة الجديدة : « هامبورج لها ثلاثة أطراف . فولسبوتل حيث السجن ، الستردورف حيث مستشفى المجانين ، وأولسدورف حيث المقابر » .

وتحكي الساكنة الجديدة نهاية الأبوين . فتذكره بأن أباه كان في أيام النازي يكره اليهود ويلعنهم ولا يكف عن سبهم . فلما انتهت أيام النازي جرد من معاشه وطرد من مسكنه ولم يترك له سوى إناء واحد من آنية المطبخ . كان ذلك إجراء من إجراءات « اقتلاع النازية » التي نفذتها حكومات الاحتلال في ألمانيا بعد الحرب مباشرة . وانتهى الأمر بالوالدين إلى أن « اقتلعا نازيتهما يديهما » .

فلما ماتا لم يحزن عليهما أحد . ولم يحس أحد بموتهما . بل أكثر من ذلك ، لقد وجد من الناس من تأسف على كمية الغاز التي انتحرا بها والتي كانت تكفى للمطبخ شهراً كاملاً . الموتى لا يحسب لهم أحد حساباً . كان الناس فيما مضى يتأثرون غاية التأثر إذا خطف طفل في أقصى الأرض أو إذا ماتت فتاة متجمدة في وسط الجليد . أما الآن ، فلم يعد للإنسان قيمة ، الآن يموت الناس بالآلاف والملايين ، ولا أحد يسأل عنهم .

كان بكن في آخر الفصل الثالث قد صور حال البشر على النحو الذي ذكرناه وتحدث عن أسلحة الدمار التي تتقدم صناعتها بسرعة خطيرة حتى أصبح من الممكن القضاء على البشرية في ثوان وعن ضرورة البحث عن كوكب آخر .

ويتساءل بكن وهو يسير في الشارع : « أما زلنا هنا ؟ هل هذه هي الأرض القديمة ما زالت ؟ ألم يتكون لنا فراء ؟ ألم يتكون لنا ذيل الحيوانات المفترسة وأنيابها ومخالبها ؟ أما زلنا نسير على ساقين ؟ » .

ويقيم الحياة ، فيرى أنها « أدنى من العلم » ،
لأنها مسرحية من فصول خمسة :

الفصل الأول : سماء مغيمة . وإنسان يصيبه
أذى .

الفصل الثاني : سماء مغيمة . تتكرر إصابة
الإنسان بالأذى .

الفصل الثالث : الدنيا تظلم والمطر يسقط .

الفصل الرابع : يشتد الظلام . الإنسان يرى باباً .

الفصل الخامس : مازال الليل غليظاً ، الليل العميق ،

والباب مغلقاً . والإنسان يقف في الخارج . في

الخارج أمام الباب . الإنسان يقف على نهر الالب ،

على نهر السين ، على نهر الفولجا ، على نهر الميضي .

الإنسان يقف هناك ، يخوف ، يرتعش ، يجوع ،

ويتمب أنف التنب . وفجأة يحدث ارتفاع ، ويرسم

الموج دوائر صغيرة مستديرة لطيفة ، ويحدث النور

حفيفاً . وتبر أسماك وديدان عن استحسانها الصامت .

هذه هي حال الدنيا ! هل يزيد هذا عن المدم ؟

ويظهر الرب باكياً فيلومه بكمن أشد اللوم

ويسأله عما فعل أيام كان الموتى يتساقطون بالملايين

وأيام كانت الفظائع ترتكب . فيرد عليه الرب

بالسبب : « لم يعد أحد يؤمن بي - أنتم لا تهتمون

بي - أنتم تبرأتم مني ولست أنا الذي تركتكم » . وهنا

يفسر بكمن ظاهرة انصراف الناس في الغرب ، في

أوروبا ، في ألمانيا ، عن الرب ، فيضع وزر ذلك

على كاهل علماء اللاهوت : « علماء اللاهوت هم

الذين جعلوك تصبغ هرماً ، وجعلوا سراويلك

تلهل ، وحذاءك يتخرم ، وصوتك يخفت - لقد

حبسوك بين جدران الكنيسة - » .

ويرقد بكمن يموت ، ليدخل من الباب الوحيد

الذي يفتح - « الموت وحده هو الذي يفتح بابه

لنا » . ويحاول « الآخر » أن يحول بكمن إلى أبواب

أخرى ، يحاول إقناعه بضرورة التكيف مع عالم

الواقع ، التكيف مع الحياة كما هي ، التكيف مع

الآخرين فهم ليسوا أشراراً خالصين .

ويتزن بكمن نوعاً : « نعم ، الناس يخبرون .

ولكن أحياناً تأتي علينا أيام لا يقابل فيها الإنسان

إلا الطائفة الشريرة . لكن الناس في مجموعهم ليسوا

أشراراً . إنما أنا أحلم . لا أريد أن أكون ظالماً .

الناس أختار . ولكنهم متفاوتون ، متفاوتون تفاوتاً

لا سبيل إلى فهمه . هذا كولونيل ، وذلك وضيع

الرتبة . الكولونيل شبعان ، معافى ، يلبس سروالاً

داخلياً من الصوف . وبالليل له مخدع وله زوجة . .

والآخر ، يجوع ، ويعرج ، وليس لديه حتى

قميص . وفي المساء يأوى إلى كرسي بدلا من

السريـر ، ويسمع في بـدرومه صـفير الفئران المصـابة

بالربو بدلا من همس الزوجة . لا ، الناس يخبرون .

ولكنهم متفاوتون تفاوتاً خارقاً للعادة . . . هذا

أبيض ، وذلك رمادي . . . هل أظن حياً ؟ هل

أستمر في العرج على الطريق ؟ بجانب الآخرين ؟

إن لم جميعاً نفس الوجوه المتشابهة البليدة البشعة .

إنهم يتكلمون كلاماً كثيراً لا ينتهي إلى نهاية ، فإذا

رجوتهم من حين لآخر أن يتكلموا كلمة إيجابية

واحدة ، أصابهم الخرس والغباء « مثل - نعم ،

مثل الآدميين . وهم جبناء . لقد خانونا خيانة

يشعة . عندما كنا صغاراً ، قاموا هم بالحرب .

وعندما كبرنا ، حكوا لنا عنها . متحمسين . كانوا

دائماً متحمسين . فلما كبرنا أكثر ، وضعوا لنا خطة

حرب . وأرسلونا إليها . وكانوا متحمسين . كانوا

دائماً متحمسين . ولم يقل أحد منهم لنا إلى أين كنا

ذهابين . لم يقل لنا أحد : أنتم ذاهبون إلى الجحيم .

لا ، لا أحد . عزفوا مارشات ونظموا استعراضات .

تقارير عن الحرب وخطط للزحف . أغاني حماسية

ونياشين دامية . إلى هذا الحد كانوا متحمسين .

وأخيراً جاءت الحرب . فأرسلونا إليها . ولم يقولوا

لنا شيئاً . لم يقولوا أكثر من - اجتهدوا يا أولاد !

اجتهدوا يا أولاد ! هكذا خانونا . خانونا خيانة

بشعة . وهم الآن يجلسون وراء أبوابهم - المدرس ،
والمدبر ، والمستشار ، والطبيب الأول - ويدعون
أن لم يرسلنا منهم أحد . لا ، لا أحد . كلهم يجلسون
وراء أبوابهم . وأغلقوا أبوابهم اغلاقاً محكماً :
ونحن نقف في الخارج . ومن منابرهم ، ومن
مقاعدهم ، يشيرون إلينا بأصبعهم . لقد خانونا .
خانونا خيانة بشعة

وتقترب المسرحية من نهايتها . فيحلم بكن حلماً
يرى فيه الموت والرب والآخر والكولونيل وزوجته
والفتاة وذا الساق الواحدة ، ويستعرض فيه الآراء
والمبادئ التي عبر عنها في أجزاء المسرحية المختلفة .
وبذلك يمهّد للنهاية . والنهاية ثورة على الاستعمار
بالأدميين ، ثورة على الخيانة ، ثورة على خيانة
الحقيقة ، ثورة على الذين يسكتون .
لكن ليس هناك من يعطى جواباً .

استطبيقية بورشرت

لا نستطيع في هذه المجالة أن نستوف بحث
الناحية الجمالية ، أو على الأصح الناحية الاستطبيقية
من مؤلفات بورشرت . ويحتاج ذلك إلى توضيح
نظرية بورشرت في مجموعها ، ثم تخريج استطبيقته
منها . ولكننا ننبه إلى بعض الخطوط العريضة .



اتضح من حديث بكن مع مدير الملهى أن
بكن - بورشرت ينشئ فناً شبيهاً بذلك الخبز الألماني
المسمى « بالخبز الأسود » المصنوع من حبوب القمح
كاملة دون تحسين أو غربلة ، ولا يقدم فناً من
نوع « الفطير » ، ينقى له القمح ويغربل ويحسن
ويضاف إليه السكر والعسل وما إلى ذلك من مواد
للذينة الطعم ذكية الرائحة . استطبيقية بورشرت هي
في أساسها إذن استطبيقية الخبز الأسود . ويحسن أن
نضيف ، استطبيقية الخبز الأسود المبالغ في سواده .
يريد بورشرت لفنه أن يكون صورة للحياة ،
لوجود ، للواقع . والحياة عنده أدنى من العلم
(ولنا نعلم على وجه التحديد مدى تأثير بورشرت
بوجودية هايدجر وكارل ياسبرس ، ولكنه أحياناً
يستعمل كلمات توحى بتأثره بهما) الحياة عنده وحدة
بلا انسجام . الحياة مجموعة ، أو مجموعات من الافداد .
وإذا كان هذا هو أمرها ، فن أبحث أن نبحث فيها
« ن قيم جمالية من نوع الجميل أو المنجم أو الطلي
أو الطيف .. هنا مقولات من نوع آخر تماماً .

استطبيقته استطبيقية قبح ، استطبيقية جمال فاشل ،
جمال لم يتحقق . استطبيقية لا انسجام ، أو انسجام
فاشل ، أو انسجام غير متحقق . بعبارة أبسط ،
استطبيقية قيمها على سبيل المثال : المبتذل ، البشع ،
الفظيح ، المقرف ، المنفر ، المؤلم ، الناقص ،
المسخة .. الخ .

تبدأ المسرحية بشخصية « بشعة » شخصية
الخانوقى ، شخصية تنصرف تصرفات « مقرفة »
- تتجشأ باستمرار - والمصطلحان « بشع » و « مقرف »
من كلام بورشرت نفسه . ثم يظهر النهر ويتحدث
إلى بكن قائلاً له : « أنا أتميز على انتحارك »
(والكلمة الألمانية المستعملة أشد منها بالعربية) وهذا
مثل ولضح على الابتذال ، ويساويه في ذلك تشبيه
بكن المرارة ببراز القطط . فإذا وصف بورشرت
الجلث ، قال إنها منتفخة ، « مزقطة » بيضاء
كأشباح ، وصفاً يقول عنه بورشرت نفسه إنه

« مفزع » : والعناصر البشعة كثيرة كثيرة مفرطة :
 منظر الجنرال الدموي الذي يعزف على اكسلفون
 من العظام ، ومنظر الجثث المتعفنة التي تهب من
 قبورها ، من أعماق البحار ، ومن غياهب القفار ،
 وتشبيه القمر الأبيض ببطن من حملت سفاحاً
 فأغرقت نفسها في الجدول فلفظها إلى الشاطئ .
 وأخف القيم الاستطيقية عنده ، القبيح .
 مناظر المسرحية : خاصة المنظر الأول ، قبيحة .
 المنظر الأول عبارة عن حطام ، قاذورات ، طين ،
 وحل ، جنث .

• • •

وبعد فهذه صورة أئمة للإنسان الذي تجرد
 برغمه من الحضارة . تتبعه الأديب المعاصر فولفجانج
 بورشرت في مراحل تدهوره المختلفة ، فوصفه بعد
 أن تحول إلى كائن بيولوجي أهم مقوماته الجوع
 والعطش والحاجة ، النوم والافراز . ثم نزل به إلى
 مستوى الحيوانات ، السمكة أولاً ، ثم الحيوان
 المفترس ذي الخالب والأنياب بعد ذلك . صورة
 جيل ضاعت منه الحقيقة أو تنكر لها ، تخلى عن
 الإنسانية وأهدرها فوقف في الخارج أمام باب
 لا سبيل إلى فتحه .

مصطفى ماهر

نساء طروادة

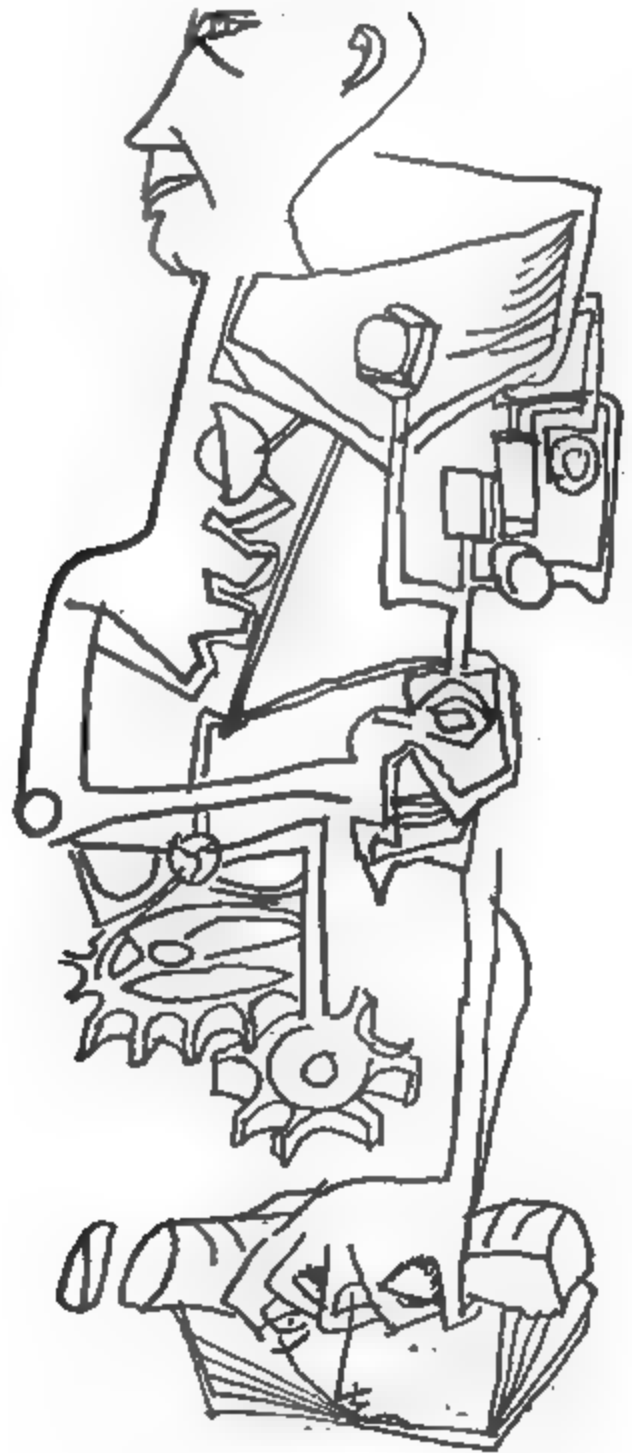
تأخذ تلك الأنساء صورة النساء
 الجنائز . . تردده كل شخصية على حدة
 ويضمه الكورس فتخرج منمة منذ
 بداية الحوار حتى نهايته . وكما يحدث في
 السيفوفيات . . تتكرر الحركة الأساسية
 حاملة معها في كل مرة أصداً وتنويعات
 جديدة .
 والأنساء هنا تتدرج نحو القفاعة . .
 طروادة تحطمت . . وقتل مدافعوها . .
 وتحولت نساؤها إلى جاريات يخدمن
 الإغريق . . الذين لم ينتصروا إلا بالحيلة .
 والمسرحية تبدأ بظهور الإله
 « بوسيلون » وهو يحكي الأنساء . . وتتبعه
 الربة « أثينا » التي تهدم معبدها . . وهكذا
 - منذ الحركة الأولى تصور الأنساء في
 (أعماق) أولئك الآلهة . . الذين
 يقررون النصر والهزيمة معاً وما على
 الإنسان إلا أن يحارب . . أما نتيجة
 المعركة فخاضعة للقدر ولهذا نجد نساء
 طروادة يخلطن في كراهيتهن بين الإغريق
 المنتصرين والآلهة الظفافة .

ويذبح الشقاء الموحد الفوارق بين
 الطبقات . . فنجد الملكة المجهوزة
 « هيكيوب » محاطة بنساء من عامة الشعب .
 ويخيل إلينا أننا في غلبة نخل اختل نظامها
 وطوال المسرحية لا يظهر من الإغريق
 سوى جنودهم ، ورسولهم ، أما مليكهم
 فلا يظهر إلا في المنظر الأخير ، بينما نجد
 نساء طروادة في حالة انتظار تقرير
 مصيرهن ، إما أن يصبحن خليلات أو
 خدامات حسب رغبة سادتهن الجدد .
 وتتموج المسرحية بمختلف إحساسات
 المهزوم منذ بدء الأمل في إيجاد سبب
 لحياته . . حتى التمرد على الحياة كلها
 وهذا مما يجعل المسرحية قريبة كل القرب
 من واقع حياة القرن العشرين .
 ولقد ساعد الإخراج والإعداد
 الواسع على إنجاح المسرحية . . فلقد جند
 المسرح الجاهلي الفرنسي أقوى عناصره .
 وأبدع المخرج « ميشيل كاكرويانيس »
 اليوناني الأصل في إغراق المسرحية في جو
 إغريقي سليم .

ومخرجت كل عناصر المسألة
 متجانسة يتناسق فيها هول الصدمة مع
 الهجرة واليأس والقسوة والذل والجريمة .
 والمسرحية كأنساء بعيدة كل البعد عن
 الواقع ، ولكنها تصل إلى قمة الفن وأهل
 درجات التكامل الحضاري تماماً كما لو
 كنا في حضرة شميرة من الشعائر الدينية
 الإغريقية . . بأسرارها وغموضها ومسحورها
 والفضل عائد في ذلك إلى مخرجها أولاً
 وإلى الممثلين ثانياً .
 أما عن محاولة « جان بول سارتر »
 فهي وإن كانت قد بسطت النص القديم
 وخلصته من بعض الرموز البالية . . إلا
 أنها قد أفقدته الكثير من فخامته وشاعريته .
 وحيوية النص لا تقاس بتلك العبارات
 الحديثة التي وضعها « سارتر » على لسان
 الشخصيات بل بمدى تحديد الزمن ومع
 ذلك فأي محاولة لجعل الشخصيات
 تنصرف كما لو كانت في القرن العشرين
 فيها من السخف والبلاهة أكثر مما فيها من
 الروعة والبراعة .

● ينبغي أن يكون الشعر - في رأي - صادقاً
قبل أي شيء آخر ، وإن لرفض أن أكون
موضوعياً أو واضحاً محمداً على حساب الصدق .
ل . ماكينيس

لوى ماكينيس والشعر الجديد



على جمال الدين عزت

ماكنيس بين الفردية والجماعية

إن أول ما يثير اهتمامنا في شعر ماكنيس تلك
النغمة الفردية ، ولذا فإن أفضل شعره هو تلك
الملاحظات الشخصية التي يبديها في ثانيا قصائده ،
إذ نجدها تحمل صوراً شعرية بديعة تستمد مادتها
والفاظها من حياتنا العصرية ، ولا تفقد في نفس
الوقت رقتها وقيمتها كشعر في حد ذاته ، فهو يقول
مثلاً في وصف الاستعداد للحرب العالمية الثانية :

« الليل رطب ساكن .

وتقناهي إلى سعى طرقات كئيبة في النوبة
خارج نافذتي ؛

إنهم يجثون الأشجار فوق قل بريروز .

وكل شجرة تهوى كروحة تطوى ؛

فلن نشهد المنار من فوق المقاعد تحت الأغصان ،

إن كل شيء هنا رمن بخلة ؛

وهم يرددون قنة هذا التل للمدافع المضادة

للطائرات ،

وسوف تستول المدافع على المنظر ،

وتبحث الأنواء الكشافة في السماء عن الجرائم

بعضاً سعريه مكنزة زرقاء . »

في هذه الأبيات نجد الشجن مختلطاً بالقوة
والرصانة ، فالشاعر ينتمي إلى الجيل الذي ذاق مر
الحرب العالمية الأولى وعانى آثارها ، وهو يحس بأنه
على وشك أن يلقي به وقوداً في أتون حرب عالمية
ثانية أشد وأنكى ، فكأننا به يصيح في أسى :
« لا نبغى حرباً أخرى . »

وقد قيمة ماكنيس الحقيقية لا تنحصر في هذه
الملاحظات الفردية الدائرة ، ولكنها تكتسب أهواراً
جديدة وأبعداً أكثر أهمية في الصراع القوى بين
فردية من جهة وإحساسه بأنه فرد في مجتمع علمي ،
بل شاعر معاصر يتحمل مسئولية التعبير عن نظرة
إنسانية عميقة ووجدان تراكم فيه تراث أجيال
وأجيال ، من جهة أخرى . ولذا نجده
حائراً بين الموقفين يحاول جاهداً أن يعبر على
مخرج من أزمنته فيصالح بين الحالتين ، كما يبدو

والخريف هو خريف المدينة حين كانت نذر
الحرب العالمية الثانية تطل من غيوم سماء أوروبا ،
إذ كان الفوهرر يستعد للحرب ، وأزمة ميونيخ على
أشدها ، ففي أوائل سنة ١٩٣٨ زحفت القوات
الألمانية على النمسا ، وفي سبتمبر من نفس العام
طالب هتلر بضم جزء من تشيكوسلوفاكيا إلى ألمانيا ،
وبدت الحرب وشيكة الوقوع رغم المحاولات التي
بذلها تشمبرلين رئيس وزراء بريطانيا لتهلئة هتلر
وتجنب ويلات الحرب . وأشفق الناس والشاعر من
خوض تجربة حرب عالمية أخرى لا يعلم أحدها :
« وفي هذه الساعة من النهار لا جرى من قولنا :
« أبعد هذه الكأس »
لما دنا قد ملأناها بأنفسنا فلا بد
أن نتجرعها الآن حتى النهاية . »

أما المذكرات فهي انعكاس لنفسية الشاعر
الذي يمزج بين مشاعره نحو المجتمع الكبير وبين
مشاعره الذاتية ممثلة في إخفاق الحب وفي تأملاته في
الطبيعة الخارجية التي كادت تأتي على مظاهرها أهوال
الاستعدادات الحربية ، فينسج من هذا كله بساطاً
يحاول أن يقف عليه ويتحسس موضع قدميه وسط
تحطم من المبادئ والمعتقدات الاجتماعية والفلسفية
والدينية ، إلى جانب الأحاسيس والاهتمامات العامة
والشخصية :

من بعض أبياته في القصيدة العاشرة من « مذكرات الخريف » ، بقوله إننا أعضاء في مجتمع ، ولكن ليس بنا حاجة إلى أن نصبح أجهزة آلية ، بل ينبغي أن نؤكد فرديتنا على الدوام .

موقفه الاجتماعي

ويؤدى بنا هذا إلى موقف ماكنيس الاجتماعي كما يبدو من شعره ، فهو يتأمل أولاً تلك الطبقة العاملة التي أصبحت تكون الغالبية العظمى من الناس في القرن العشرين ، ويصف حياتهم ، وبخاصة كما لمسها في الجلو الذي عاش فيه فترة في شمال أيرلندا ، مسقط رأسه :

« ألا إن الدرج المسحور ، والآلة الكاتبة
تنادى الأصابع ،
ويجمع العامل أدواته
من أجل الثمان ساعات كل يوم ، ولكن يعقب
ذاك سلوى
الأفلام أو مباريات كرة القدم
أو الثرثرة أو العناق ، فهاتيك لحظات
تنثني فيها الذات ،
وترتوى النفس ، إنها نعمات مل أمين الشك »

وهو يعيب على سواد الناس استسلامهم لأقدارهم وإيمانهم بالجبر ، ويمجد القلة الذين يرفضون هذا الإسار الذي يغفل أيديهم عن العمل ، وينتجج بعواطفه نحو هؤلاء الذين يقاومون الشرور في عصرنا الحديث ويسعون لتحقيق حياة أفضل ، بلوح طيفها في الأفق البعيد ، عن طريق العمل الدائب المتواصل :

« بيد أن الشفاء الناتج ليس في الأصابع التي
تنكت الماضي بل هو في مستقبل مضمّن بالعمل ،
في المزيمة الماضية . متهمولاء الذين ينفقون رفاهية
الإشفاق على النفس ، ويؤثرون أن يجازفوا بالسير
دون التأكيد بما يتمنّون من حركة للسير من خير
أو شر ، بعد مائة هام أو ألف ، مادام القلب نقياً
طاهراً » .

ثم يقول :

وبادئ الأمر يكون العنار محتوماً ، لكننا
بعد ذلك نسير مع الآخرين ، وفي النهاية نجيء النشوة ،
إذا واثقنا الزمن والخط . وهو يهاجم في هذه
الأثناء الرأسمالية المستغلة التي تعيش على جهد الإنسان
وكده ، وتستمتع بمباهج الحياة على حين تترك
الفتات للكادحين من سواد الشعب :

« نظام يجب القلة بأهبط الأثمان
حياتهم الخيالية

بيننا تسع وتسعون في المائة من لا يحضرون الأدبة
عليهم أن ينظفوا دهن الأجيال من فوق
السكاكين » .

وهو أخيراً يؤمن فوق كل ذلك بمقدارة الحياة
الإنسانية وتكافؤ الرجال في القيمة فإن

« ... أسوأ الخلد جميعاً

أذنه من نفسه قال « يا إلهي إني لست جديراً »
ومن ثم ، تهجج مستكيناً ، وتدير وجهك
نحو الحائط » .

حياة ماكنيس

يجلج بنا ، بعد أن استجلينا بعض ملامح
شخصية ماكنيس من خلال شعره ، أن نورد نبذة
عن سيرته لكي نتتبع للعوامل التي ساهمت في تكوين
الشاعر وأثرت بالتالي في شعره . ولد لوي ماكنيس
في بلفاست شمال أيرلندا عام ١٩٠٧ ، وكان والده
يعمل قساً ثم أسقفاً لمقاطعة داون Down . وقد
تلقى ماكنيس تعليمه في إنجلترا بكلية ميرتن بجامعة
أكسفورد حيث درس اللغات القديمة ونبغ فيها .
وأصبح فيما بعد مدرساً للغات القديمة بجامعة برمنجهام
حتى سنة ١٩٣٦ . وفيما بين عامي ١٩٣٦ و ١٩٤٠
كان يحاضر في كلية بلدفورد بلندن ، ومنذ عام
١٩٤١ عمل في الإذاعة البريطانية مساعداً في الإخراج
ثم مخرجاً .

الحرية ، إلى جانب لحظات تشيع فيها السخرية المشوبة بالمرارة والأسى . يقول الشاعر وهو مهوور الأنفاس ، بعد أن أصبحت الحرب قاب قوسين أو أدنى ، معبراً عن خشيته من أفول شمس المدنية وعودة الممجية الأولى :

« ولكن الصيف المادر يطوى

المصحات من خلفنا -

مارس إلى أبريل إلى مايو

إلى صيف أكثر كثافة -

والطريق مفر ، والهدف

الذي نسير إليه مجهول المعالم » .

ثم نجد هذه النغمة تفر قليلاً وتبطل الحركة الموسيقية السريعة في شعره حوالى سنة ١٩٤٢ حين يبدأ شبح الخراب والدمار الذى كان جاثماً على أنفاس العالم ينزاح رويداً رويداً . وفي هذا العام بالذات بدأ ماكنيس يحول جانباً من نشاطه إلى كتابة بعض التمثيليات الإذاعية وإخراجها . وقد أنتج بعد ذلك سلسلة من القصائد الطويلة المليئة بالأفكار الفلسفية مثل : « التعدد Plurality » و « السببية Causality » و « المملكة The Kingdom » و « التغيرات Mutations » و « اللغو Tautology » و « حديث صريح Plain Speaking » وهناك كذلك عدد من القصائد الشبيهة بقصائد الحرب مثل « الطواف Troll » و « غزل الطواف Troll's Courtship » و « أخى النار Brother Fire » و « شوارع لارينو The Streets of Laredo » . والواقع أن ما من ديوان من دواوينه الذى نشرها بعد ذلك مثل ديوان المنطة Springboard الذى نشر عام ١٩٤٤ وديوان « ثقوب في السماء Holes in the Sky » الذى نشر عام ١٩٤٨ ، يرقى إلى مستوى « مذكرات الخريف Autumn Journal » الذى اقتبسنا بعض أبياته ، وديوان « النبات والشبح Plant and Phantom » الذى يليه في المرتبة :

ويعترف ماكنيس في مقاله الطويل عن « الشعر الحديث » بأن ثمة عوامل كثيرة أثرت في شعره منذ نعومة أظفاره حتى مرحلة نضوجه الفكرى ، أهمها في نظره : نشأته في شمال أيرلندا ، وطبيعة عمل والده كأحد القساوسة ، ووفاة أمه ولما يزل في سن مبكرة ، والكبت من سن السادسة إلى التاسعة ، وعقدة النقص بسبب هيئته الجسدية والشعور الطبقي ، وافتقاره إلى حياة اجتماعية حتى أصبح شاباً يافعاً ، والبلوغ المتأخر ، وجهله بالموسيقى ، والشعور بالخلج في رفقة الفتيات حتى من العشرين ، والزواج والطلاق ، والابتهاج بروية الحدائق والمناظر الطبيعية الربية (وهو هنا يقارن نفسه بأودن الذى يكره الأزهار ويؤثر المناظر الطبيعية المليئة بالآثار التى تحمل الطابع الإنسانى) ، ثم الولع بالحیوانات ، والاهتمام بالملبس .

يبد أن هناك عوامل أخرى نستطيع أن نستشفها من شعر ماكنيس ، فهو ، كما ذكرنا ، رومانسى النزعة ولكنه تلقى تعليماً كلاسيكياً ويعيش في عصر يناوى الرومانسية ، وهو أيرلندى الأصل يعيش في وطن غريب عنه ، وهو شاعر عاطفى ولكنه يتخذ في الوقت ذاته موقفاً أبيه ورئياً من الحياة ، كما تشيع في شعره السخرية والاستخفاف ممزوجتين أحياناً بالكتابة والأسى . كل هذه العوامل المعقدة قد أثرت في شعر ماكنيس وأثقلت من الضحالة والسطحية اللتين يقع فيهما بعض الشعراء المحدثين . وقد ساعد على ذلك تعرضه لأزمة الحرب الثانية بتوقع وقوعها بين لحظة وأخرى . وقد أثبت هذه الأزمة خياله ومشاعره منذ عام ١٩٣٨ ، وأسبغت على شعره خواص التوجس والقلق النفسى ، والإيمان بزيف الشعارات البراقة ، والتحرر من الوهم ، ومجابهة الواقع في شجاعة وعزم ، تتخلل كل ذلك لحظات من اليأس والإشفاق على الإنسانية المعذبة والدفاع عن قضايا

يقول ت. س. إليوت في مقاله «وظيفة النقد»
إن النقد الذي «يستخدمه الكاتب المتمرن البارح في
إنتاجه الذاتي يعد أكثر أنواع النقد حيوية وأرفعه
شأناً». وهذا بالطبع يقتضي من الكاتب وعياً
بطبيعة العمل الذي يتصل به وييلور في ذهنه
إما شعورياً أو لاشعوريا وجهات نظره فيما ينبغي أن
يكون عليه هذا العمل. ولقد نشر ماكنيس عام
١٩٣٨ مقالة طويلة عن الشعر الحديث ضمنها
آراءه وخلاصة تجاربه في هذا النوع من الشعر. وهو
يبدأ بتعريف الشعر الحديث، في رآيه. بقوله:

إن وظيفة الشعر المادية هي توصيل بعض المعلومات
عن طريق أنواع معينة من الانماط اللفظية، وإن
من الخطأ أن تقاس قيمة الشعر أساساً بما فيه من
العاملة. وهو هذا يخالف تعريف وردزورث
المشهور عن الشعر بأنه «استعادة الذاكرة إلى ذهن
وقت الاطمئنان والسكينة» ثم يستعمل بقوله إنه من
المحال بالنسبة للإنسان أن يحس عاملة واحدة دون
بلاسة بعض التفكير في نفس الوقت، ومن المحال أن



تطراً في ذهنك فكرة واحدة دون ممارسة قدر من
العاملة «مهما صغر هذا القدر. وهو يتفق في
ذلك مع إليوت الذي هاجم تعريف وردزورث في
مقاله المعروف «المأثور والموهبة الفردية».

أما القصيدة. في نظر ماكنيس. فهي عبارة
عن وحدة متجسدة من الشكل والمضمون. وهما
لحظتان لا يمكن فصلهما في العمل الفني، ولكن
الناقد هو الذي يجردهما ويفرق بينهما في تصديده
لتحليل هذا العمل. ويرفض ماكنيس. شأن شاعرية
الشعراء المحدثين: فكرة الإلهام أو الوحي في الشعر
أو ذلك «الجليل الشعري»: على حد تعبير أفلاطون
في كتابه «أيون Ion» - فيقول: «أعتقد أن
اللاشعور له نصيب معين في كل قصيدة، ولكن
لم ينبغي أن يحتجب الشعور كلية أمامه، هذا
ملا أدركه».

ثم ينتقل بعد ذلك إلى الصور الشعرية فيقول إنه
من الخطأ أن نعتقد أن الصورة التي يستخدمها
الشاعر هي من قبيل الزخرف والتشويق: حقيقة أن
بعض الصور تبدو وكأنها مثبتة فوق القصيدة من
الخارج وزائدة عن المعنى، ولكن غالباً ما تكون
الصورة والمعنى ملتصقين لدرجة لا يمكن معها
فصلهما. ويستخدم ماكنيس نفسه تلك الصور في
شعره لأغراض محددة منها توضيح وصف شيء
معين أو التعبير عن فكرة في شيء من التركيز،
ولكني يحدث أحياناً هزة في كيان القارئ قد لا يحس
بها إذا ما عبر الشاعر عن الفكرة في بساطة ووضوح،
كما أنه يستخدم عدة أنواع من الصور منها الصور
الحسية، والصور الذهنية، إلى جانب مزيج من
هذه وتلك. وعلى كل، فإن الاتجاه الشائع الآن بين الشعراء،
كما يقول ماكنيس، هو التقليل من الصور وإلغائها
المزيد من الاهتمام بالموضوعات، وخاصة الموضوعات
المستمدة من العالم المحسوس الموضوعي.

أما إيقاعات الشعر الحديث فإن الشعراء يميلون
إلى التزام إيقاعات الحديث المنطوق بين الناس.

وكذلك الحال بالنسبة للغة الشعر الحديث ، فإن الألفاظ ليست ثباتاً يبدلها الشاعر كيف شاء ؛ حقيقة إن الشاعر عليه أن يتخير ألفاظه ويكتفها ، ولكن هذا لا يجعل لغة الشعر تختلف عن لغة الحديث العادي من حيث النوع ، بل من حيث الدرجة فحسب ، ذلك أن لغة النثر مثلاً أكثر تركيزاً من لغة الحديث المنطوق ، وكذا نجد أن لغة الشعر أكثر تركيزاً من لغة النثر .

ولما كانت لغة الشاعر مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالموضوع الذى يتناوله في شعره ، فإن الموضوعات الجديدة تستلزم بالتالى لغة شعرية جديدة . وهنا يدافع ماكنيس عن الاتهام الذى يوجهه البعض في هذا المقام إلى شعراء المدرسة الحديثة بقوله :

« غالباً ما يحتاج البعض ضد الشعراء المحدثين بأن لغتهم ليست شاعرية بما فيه الكفاية . وهذا يعنى أحد شيئين - إما أن بعض الموضوعات التى يتناولها عدد من الشعراء المحدثين يبنى ألا تعالج في الشعر على الإطلاق ، وإما أن أى موضوع يعالج في الشعر يتطلب نوعاً معيناً من الهندام اللفظى . ولنتناول النقطة الثانية أولاً ، فإذا كان من المشروع في بعض الأحيان أن نستخدم نوعاً من الألفاظ البديلة فإن من المشروع دائماً أن نستخدم اللفظ العادى للتعبير عن أى شيء يكتب عنه الإنسان . أما عن النقطة الأولى فإننى لا أعتبر أى موضوع مستمد من الحياة خارجاً عن نطاق الشعر . وما زالت الدهشة تعتربنى حين ألتقى ببعض الناس الذين يعتقدون أن الآلات أو علم وظائف الأعضاء أو الأكواخ أو السياسة يبنى ألا تدخل في الشعر . أما لغة الشعر التقليدية فإن الشعراء المحدثين ، في تطويرهم للشعر الحديث ، أحسوا بأنها لغة قديمة عفى عليها الزمن ، لغة ساذجة استنفدت أغراضها ولا تمثل طبيعة الحياة المعقدة التى نعيش بين ظهرانيها .

أما الفوضى والتفريط الباديان في الشعر الحديث فترجمه ، في نظر ماكنيس ، إلى ذلك « التشطير » إذ أن غالبية الشعراء المعاصرين يتخلون عن تلك الروابط التى تصل بين فكرة وفكرة أو صورة وصورة ، وهى الروابط التى كان الشعراء الأوائل يحرسون على استخدامها . ولكن الشعراء المحدثين لا يلجئون إلى هذه الوسيلة للإيهام في حد ذاته ، بل من أجل السرعة والتركيز أولاً ، ومن أجل رغبتهم في نقل النمط المتداعى ، والتقلات السريعة التى تمتاز بها أفكارهم أو حياتهم أو عالمهم ثانياً . ومن المسلم به أن السرعة تعد من سمات عالم اليوم ، سواء في ذلك السرعة المادية ممثلة في وسائل النقل الحديث والمصانع وطبيعة الحياة الحديثة نفسها بما فيها من عجلة ونشاط وتدافع (الحياة الأمريكية مثلاً) ، أو تلك المسافات الشاسعة التى يبنى أن يقطعها الإنسان بذهنه إذا أراد أن يسير المعرفة بأنواعها : العامة أو المتخصصة أو الفنية ، تلك المعرفة التى تراكمت على مر الأجيال .

وخلاصة القول أن الشاعر الحديث المثالى في نظر ماكنيس هو ذلك الإنسان « القوى البنية ، المولع بالحديث ، القارئ النهم ، القادر على الإحساس بالشفقة والاستمتاع بالضحك ، المحيط علماً بمبادئ الاقتصاد ، المقدر لقيمة النداء ، المتورط في العلاقات الشخصية ، الحاذق في السياسة ، المتأثر بالمشاهد الطبيعية » .

الشاعر الفيلسوف

ثمّة جانب هام من جوانب ماكنيس تقبيته من تحليل شعره ، ويبدو أى حديث عن ماكنيس يدونه مبتوراً ناقصاً ، وهو فلسفته التى ينطوى عليها شعره ، وهى فلسفة سليمة معافية تنبع من إيمانه بالإنسان والإنسانية ولا تهبط إلى مستوى الدعاية المباشرة ، بل تعتبر بمثابة جزء مكمل لشخصيته

الشعرية . وفيما يلي نعرض لبعض ملامح هذه الفلسفة بقدر ما يسمح به المقام .

يرى الشاعر الفيلسوف أن موكب الحياة يسير في طريقه بلا توقف ، وليس في مقدورنا أن نوقفه ، وسوف يكون المستقبل لنا لو أن لدينا الشجاعة الكافية لكي نواجه الحقيقة والواقع ، وهو يقول في ذلك :
« يتحتم على أن أذهب غداً كما يلعب الآخرون وأشد القلعة المتقوضة »

التي لم تسقط مطلقاً ، والفضل لا يعود إلى قاعدة أو رتبة أو نظام ، بل إلى شجاعة الكائن الإنساني التي لا حد لها .
ولذا لم تزل بقية من أمل لإنقاذ الإنسانية من وهنتها :

« المدفأة ملينة بالرماد ، ولكن النار سوف تنمو دائماً .

لذا ، بينا أصلى إلى صوت عربات الأجرة (التي لن تأتي فيها مطلقاً) وهي تمر في انتظام ، أنظر راضياً ، افتريش التبع وأرقب أوراق الحجر الميتة تحب فوق المثب القدر .

ولكن الناس غالباً ما يحجمون عن استخدام حقهم الشرعي ويرفضون التمييز بين الخير والشر . وهنا يلتقي ماكنيس مع أودن في الاعتقاد بأن الناس يجب أن تكون لديهم القدرة على هذا التمييز ، ذلك أن لهم حرية الاختيار الأخلاقي . والشعر ، في نظر أودن وماكنيس ، يوسع معلوماتنا عن الخير والشر ، ويأخذ بأيدينا إلى النقطة التي يمكن أن نتخار فيها اختياراً عقلياً وخلقياً في نفس الوقت . ويضيف ماكنيس قوله إن هؤلاء الذين ينكرون حقهم في الاختيار الخلقى ويتصلون من هذه المسؤولية هم أناس غاملون ، ولا جدوى من البكاء والتعجب ولا من التحسر على ماضٍ صميق غابر .

فالفرصة لا زالت مواتية بالنسبة لهؤلاء الذين لم يتسن لهم العمل وبذل الجهد إذا ما وضعوا نصب أعينهم هذا المبدأ ، مبدأ الاختيار الحر ، حيث

لا يخشى الناس أن يعملوا خوفاً من الزلل والشطط ، فالعمل في حد ذاته يمثل جانباً عظيماً من جوانب الإنسانية .

« يقولون إن الألم توأم للسرور دائماً
ولأن تعجب هذين التوأمين
خير من ألا يكون لديك أطفال
ولأن تعمل الخير والشر مما غير من
ألا ترتكب إنما تط
حين لا تقدم على عمل » .

أما اليأس والأشفاق على النفس فهما معاول هلم للجنس البشري ، وهنا يستجمع الشاعر قواه ، في ختام ديوانه ، ويستعد لخوض غمار حياة مفعمة بالقوة الخلاقة ، والطاقة المتحفزة للعمل ، مسلحاً بدروع العزيمة والضمير .

ولا يتركنا الشاعر حتى يعبر عن أمله في خلق مجتمع تعاوني ينشط فيه كل فرد ويخرج من قوقعة فرديته ، مجتمع تسوده الحرية والرخاء . ومن هنا ينبع إيمان ماكنيس العميق بالمستقبل ، مستقبل لا مكان فيه لأحلام اليقظة ، بل مستقبل تحدونا فيه لحفة الرقي بالواقع إلى أقصى مدى يمكن أن نرقى به ، نبني فيه البيت والمصنع ونصلي من أجل أرض يمكن العيش فوقها ، أرض لا مكان فيها « للسائرين في النوم » أو « لشواخص غاضبة » ، بل أرض يتسنى فيها للقلب والعقل أن يتفهما خلجات بني أوطاننا ، أرض

« حيث تتحرر أمواه الحياة من حصار ثلج الجوع

ويتحرر الفكر كالشمس
حيث تنقوض هياكل القوة الفاشمة والكسب
المجرد

حيث لا يرى إنسان أي نفع يعود
من شراء المال والدم على حساب الدم والمال » .

إذا كان بعض النقاد يعيبون على ماكنيس أنه لا يزال يبحث في شعره عن أرض صلبة يقف عليها ، عن مبدأ ثابت يتشبث به ، وأنه يلجأ إلى الوعظ في بعض الأحيان ، كما يعيبون عليه انتقاله السريع من موضوع إلى آخر ، أو التخلي عن الاستمرار في موضوع بمجرد أن يكتشف صعوبته ، وأن شعره يفتقر إلى التوازن بين العناصر العقلية والحسية ، وبخاصة في قضايا الجدلية التي يعرضها في شعره ، فإن شعر ماكنيس يتميز عامة بالأصالة والابتكار ، لا في أفكاره فحسب ، بل في الطريقة



التي يعبر بها عن هذه الأفكار ، وفي التجارب المستمرة الناجحة التي يجربها في شعره . وقد أثرى شعره بتلك الصور الشعرية المستمدة من واقع الحياة الحديثة من جميع نواحيها ، الطبيعية والسياسية والاقتصادية والمنزلية والاجتماعية والفنية وغيرها ؛ وهو بذلك يوسع مجال الشعر ويفتح آفاقاً جديدة في التعبير الشعري الحديث . كما يمتاز شعره بالصدق والجرأة والصراحة وبخاصة في التعبير عن آرائه فيما يتعلق بالأحداث الجارية مما يضفي على شعره صبغة فردية يرفض إزاءها تقبل أي أيديولوجية متعارف عليها دون فحص أو تمحيص ، الأمر الذي جعله في مأمن من أن يجرفه تيار المذهبية العمياء .

ومن أروع ملامح شعره التي تجذب الانتباه تلك الوسيلة التي يستخدمها في بناء بعض قصائده والتي يمكن أن نطلق عليها اسم «التجاور المفاجئ» وخير مثال على ذلك قصيدة «نقطة الالتقاء» Meeting Point حيث تجري الأحداث في مقهى عصرى يناضده الرخامية ومذياعه الذي تنبعث منه الموسيقى الصاخبة :

« كان الزمن غائباً وفي مكان آخر
وكان هناك قدحان ومقهى
وشخصان ذا قبض واحد
(لقد أوقف شخص ما السلام المتحركة) :
كان الزمن غائباً وفي مكان آخر »

ثم يقول :

« اجتازت الجبال أميال الرمال
التي تمتد حول الأقداح والأطباق
والصحراء ملك يمينها ، وكانا يخططان
تشطير النجوم والنلج ؛
اجتازت الجبال أميال الرمال
وكان الزمن غائباً وفي مكان آخر .
ولم يحضر المذاول ، وغفلت عنهما الساعة
وانبعث الثقالين من المذياع
مثل المياه انبثت من جوف صخرة ،
وكان الزمن غائباً وفي مكان آخر » .

في هذه القصيدة الواردة بديوان النبات والشبح يحاول الشاعر أن يعبر عن أزية الحب في إطار معاصر . والزمن هنا يوحد ما بين الخبرتين ، الخبرة السحيقة والخبرة الحالية ، فالشاعر المعاصر يحس بكلتا الخبرتين معاً ، وفي نفس الوقت . وبالاختصار ينجح ماكنيس هنا في إلغاء المسافات وسمي الزمن ، فهو يوقف عقارب الساعة عن الدوران ، وينقل إلى وجداننا أبدية لحظة واحدة وديمومتها .

وفي ختام تقويمنا لشعر ماكنيس أورد تعليق « أ. ألفاريز A. Alvarez » في معرض نقده لديوان ماكنيس « خمس وثمانون قصيدة » :

« بعد ماكنيس دون شك أفضل شعراء الثلاثينات بعد أودن . ويتوفر في شعره مركز دائم

متين يفتر إليه الشعراء الآخرون في الغالب ، إذ أنه لم يستسلم قط لإغراء كتابة دعاية بدلا من شعر - وهو شرك لم ينج منه حتى أودن نفسه في كثير من الأحيان . ويبدو أن ماكنيس لديه من الاهتمام أو القلق الشخصي ما يجعله مشغولا على الدوام ، فهو يتحدث بصوته هو ، لا من خلال جهاز من أجهزة الدعاية الشعبية . ولذا فإن نجاح عمله أو إخفاقه كان دائما متعلقا بمسألة نبراته الشخصية : فهو متأفف ، ساخر ، مثقف ، مكتئب في بعض الأحيان ، وغالبا ما ينهمك بطريقة ما حتى يصبح على حين فجأة واعيا بوجود تلك الأمور العامة الضخمة تتطلع إليه في تساؤل وتطل إليه من خلال عذابه وقلقه » .
على جمال الدين عزت

المسرح الفرنسي في إنجلترا :

على الرغم من أن مهرجان المسرح الدولي الذي ينظم في إنجلترا تحت إشراف مسرح شيكسبير الملكي لم يبلغ عامه الثاني ، إلا أنه يعتبر الآن من أكبر المهرجانات المسرحية التي تقام في العالم كله . وقد احتلت فرقة الكوميدي فرانسيز مكان الصدارة في مهرجان المسرح المسمى بالماضي وحقق نجاحا باهرا على الرغم من الموانع التي كانت كفيفة بالفضاء على هذا النجاح وفي مقدمتها مجموعة الممثلين الذين اشتركوا مع الممثلة الشهيرة مادلين دينو والمخرج المبقري جان لوى بارو . فقد افتتحت الفرقة موسمها مسرحية اندرماك مع أن راسين لا يتمتع بشعبية في إنجلترا ولا يستطيع المخرج الإنجليزي أن يتمتع بأشعاره التي تستأثر بمشاعر كل مثقف فرنسي ، كما لا يستطيع أن يتقوى تصويره لعاطفة الحب ، تلك العاطفة التي تؤدي بصاحبها إلى المرض والمذابح . لهذا كان لا بد لإنقاذ المسرحية من إخراج ديناميكي

حيوي وسريع حتى يكهرب الجمهور ، وقد نجح لوى بارو في ذلك . ثم قدمت الفرقة مسرحية « هابر الهواء » ليوجين أونيسكو فلم يتقبلها أغلب الجمهور الإنجليزي الذي حكم على مؤلفها بالخل والكذب وعدم الوضوح ، غير أن الجمهور أحب شخصية فينو ولولا سوء توزيع الأدوار وبالذات دور مدام مادلين التي لم يكن يصلح لها لا يمكن إنقاذ المسرحية . غير أن مادلين استعادت مكانتها عندما برعت في أداء دور وفي في مسرحية « الأيام السعيدة » لصمويل بيكيت ، فهو دور من أصعب الأدوار التي قدمت على خشبة المسرح ، لأنه عبارة عن مونولوج طويل يستغرق حوالى ساعتين متتاليتين بينهما فاصل قصير . ويفضل هذا الدور أثني الجمهور على المسرحية وعلى الممثلة القديرة وعلى الفرقة كلها .



● لم يكن الدكتور مندور ناقداً فحسب ولا مفكراً وكفى ، بل كان إلى جوار هذا كله مناضلاً ثورياً ، وكاتباً تقديمياً ، ومدافعاً عن قضايا العدالة الاجتماعية ، ومبادئ السلام العلى .

● الحس النديالكتيكي الواعى لدى الدكتور مندور هو الذى حرره من النظرة الجزئية ، التى كثيراً ما تكون محدودة بمحدود الوعى الفردى ، وسكنه من إدراك أهمية العلاقات الوظيفية والعامل الاجتماعى فى إقامة النظرة الكلية العامة التى ترتبط بالواقعين .. الحضارى والإنسانى .

● الأديب الملتزم هو الذى يقدر مسؤوليته إزاء قضايا الإنسان المعاصر ومشكلات المجتمع الجديد ، والفنان الحادف هو الذى يسعى إلى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى .



تيار الفكر العربى

محمد مندور .. الناقد الأيديولوجى

جلال العشعرى

ثوريا وكاتباً تقديمياً ومدافعاً عن قضايا العدالة الاجتماعية ومبادئ السلام العالى . وهو فى هذه الجوانب المتعددة من نشاطه العلمية والعملية نموذج ثورى أصيل للمفكر العصرى الذى لا يبتنى لنفسه قصراً فاخراً ويسكن إلى جواره كوخاً حقيراً على حد تعبير كبير كجاردار وإنما يجعل فكره هو المسكن الذى يعيش فيه ، وفيه يلتقى بالعالم أجمع ؛ فالإنسان وحيداً أو على حده ليس موجوداً على الحقيقة وإنما الموجود هو الإنسان فى اتصاله بالغير وفى تأثيره وتأثره بالآخرين ، وعلى ذلك فالمفكر العصرى أو مفكر العصر هو العنصر المنتقى من باطن البيئة وأحشاء المجتمع ليتحمل مسئوليته فى تغذية الوجدان البشرى وتنمية الضمير الإنسانى وليكون العامل المشع الذى يتعاطى التجربة لا للاستهلاك بل للتذوق والاستيعاب والتأثير فى المساحات العريضة من الجمهور العام .

هذه الرويا الجديدة هى أهم ما يميز المفكر العصرى عن غيره من مفكرى العصور السابقة ، وهى السمة البارزة على جبين القرن العشرين ، ذلك القرن الذى أنجب « الأيديولوجيا » منهجاً فى مناقشة الأمور ومعالجة الأشياء ، فالمنهج الأيديولوجى هو الذى يرتكز على متعلق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر ، وهو الذى يرى أن ما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن للفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر الذى تصطرح فيه معارك الحياة وفلسفتها المتنافسة ، وأن الأدب والفن قد أصبحا قسماً ولتطورهما باستمرار نحو الأنفع كأهم وأتمل ما يكون ونحو الأرفع كأجل وأجمل ما يكون فقد انقضى الزمن الذى كان ينظر فيه إلى الأدباء والفنانين على أنهم طائفة من الفرديين الآبقين الشذاذ ، أو المنطوين على أنفسهم ، أو المختبرين لأحلامهم وآمالهم الخاصة ، أو الباكين لضبايعهم وخيبة آمالهم فى الحياة . وحان الحين لكى

سئل الدكتور مندور قبيل وفاته أن يعرف النقد الأدبى فى كلمات قليلة فقال رحمه الله : « النقد الأدبى هو فى تمييز الأساليب ، هل أن نأخذ لنظ الأسلوب بمفهومه الأوروبى الواسع عندما نقول إن الأسلوب هو لرجل نفسه ، ووظائف النقد هى التفسير والتقييم والتوجيه ، ومن الممكن أن يصبح النقد مشاركة فى خلق العمل الأدبى ذاته باعفاء مفاهيم وإبراز أهداف وتحديد قيم قد تكون كامنة فى العمل الأدبى أو مستكة فى باطنه » .

والواقع أن هذه الكلمات على قلبها ليست إجابة عابرة ولا مجرد كلام ، وإنما هى خلاصة وافية لقصة نفس وتاريخ ذهن وحياة قلم ، نفس حساسة سائلة لم تكتف بتذوق معطيات الحياة بل حاولت أن تعرف مرأى هذه الحياة وأن تتعرف على ما بداخلها من قيم ومضامين ، وذهن كبير محيط لم يغيب عنه أن الفكر صانع الحياة وأن الحياة صنعة الفكر فلم يباعد بين فكره وحياته ولا بين آرائه ومواقفه بل جعل من حياته وقوداً فكرياً فى معركة التنوير والتحرير ، وحياة قلم آمن بديمقراطية الرأى واشتراكية العيش وضرورة تهذيب الأدب لتطوير المجتمع وتوظيف الفن للتعبير عن أشواق الشعب وروى الإنسان الجديد .

من منا لم يكن الدكتور مندور ناقداً فحسب ولا مفكراً وكفى ، بل كان إلى جواره هذا كله متاخلاً

يلتزم الأدباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضاياهم وعصرهم ومصير الإنسانية كلها .

هذا هو المنهج الأيديولوجي الذي انتهجه الدكتور مندور وارثناه معياراً في نقده لمنتجات الأدب والفن وظل يمارسه ويدعو إليه حتى أصبح بفضل معلمه من أهم المعلم البارزة في تاريخنا النقدي الحديث . أما كيف انتهى إليه حتى وفق في إرساء دعائمه وتأسيس جذوره ، وكيف اكتملت لديه عناصره حتى تمكن من وضعه في صياغته المنهجية ومنطقه الذهبي . . . فهذا ما سنراه الآن .

على مراحل ثلاث

الصحيح أن اعتداء الدكتور مندور إلى المنهج الأيديولوجي لم يكن حصيلة مجموعة من الأفكار الجاهزة والأحكام المسبقة التي استوردتها هذا الناقد وراح يولف بينها ليطلع منها بصورة تركيبية منهج نقدي ، ولا كان نتيجة الوقوف أمام معرض المذاهب والآراء يفاضل بينها ويتخير منها ما ينهي إليه وما يدين له بالولاء . وإنما كان المنهج عنده هو الرجل نفسه وكان الرجل بحق خلاصة نقية صافية لثقافات كثيرة عرفها ، وتجارب حية عاشها ومعارك مريرة خاض غمارها ، فنتج عن هذا كله ذلك الناقد العصري الأصيل الذي لا يصدر في كتاباته عن تصورات ذهنية وحدها ولا عن مدركاته الحسية فحسب وإنما صدر عن انفعاله الحقيقي بمعطيات الواقع الأدبي وتفاعله الحي مع تيار عصره ، لهذا كان منهجه كائناتياً حياً ينمو ويتطور في جو من الروية والأناة وفي كنف التجربة الواعية أو الوعي التجريبي .

والمنتج لتطور منهج النقد المنعرج يجد أن هذا المنهج قد مر بمراحل ثلاث كل مرحلة منها كانت سبباً ونتيجة في وقت واحد ، نتيجة لما أحاط بها من مضامين اجتماعية ومفاهيم أدبية وسياسية في الوقت نفسه لما تلاها من مرحلة كانت بدورها تميراً

عن المضامين والمفاهيم السائدة في تلك الفترة ، فتمتص ديمالكتيكي واحد كان ينساب في ثنايا هذه المراحل الثلاث فلا يجعل كلا منها قفزة مفاجئة أو طفرة غير متوقعة ، بل كل مرحلة تنذر بالمرحلة التي بعدها والتي تحمل في طياتها بذور المرحلة الجديدة . هذا الحس الديالكتيكي الواضح لدى الدكتور مندور هو الذي حرره من النظرة الجزئية التي كثيراً ما تكون محدودة بحدود الوعي الفردي ، وممكنه من إدراك أهمية العلاقات الوظيفية والمامل الاجتماعية في إقلمة النظرة الكلية العذبة التي تربط بالواقعيين . .

المضمار والإنسان .

أولى هذه المراحل هي مرحلة النقد الجمالي التأثري ، والثانية هي مرحلة النقد الوصفي التحليلي ، والأخيرة هي المرحلة التي اكتمل له فيها منهج النقد الأيديولوجي . والمتأمل في هذه المراحل الثلاث يلاحظ أنها وإن لم تكن نتاج معركة بعينها خاضها هذا الناقد الكبير فلا أقل من أنها استمدت من هذه المعارك ما يبلور ملامحها ، ويؤصل جذورها ، ويمنحها شكلها الأخير . فالمعركة التي خاضها الدكتور مندور مع أستاذنا العقاد حول المنهج النقدي في النقد وكيف أن هذا المنهج في رأي شيخ النقاد ينزل بالناقد إلى مستوى الوثائق النفسية التي تحولها إلى باحث نفساني بدلاً من ناقد أدبي يركز على ما في النص من قيم جمالية هي التي شكلت الموقف الجمالي في تطور مندور النقدي ، والمعركة التي خاضها مع الدكتور زكي نجيب محمود حول الاحتكام إلى الذوق أم إلى العقل في الحكم على العمل الأدبي وما ترتب عليها من مناقشات حول علمية النقد أو فنيته كان لها أثرها في انتقاله إلى مرحلة النقد التحليلي ، أما المعركة الأخيرة التي نزلها مع الدكتور رشاد رشدي حول الشكل والمضمون وأيهما يكون في خلفة الآخر فهي التي أكدت إهتمام الدكتور مندور بمضمون العمل الأدبي وضرورة ربطه بقضايا المجتمع وواقع الحياة ، وهي العناصر الأساسية في منهج النقد الأيديولوجي الذي

ارتضاء الدكتور مندور في آخر مراحل تطوره والذي ألقى على شاطئه مراسيه بعد أن أبحر في خضم الأدب والحياة أميالاً بعد أميال .

ولكى نقف على تفاصيل هذه الرحلة لا بد لنا أن نتوقف عند كل مرحلة من مراحلها الثلاث لنعرف ما نصيب كل منها في الكشف عن أصالة الرجل وفي التعبير عن حقيقة الواقع النقدي كما كان يراها في ذلك الحين .

النقد الجمالي التأثري

سافر الدكتور مندور إلى أوروبا مزوداً بأحلى وأشهى ما في الأدب العربي من ثمار ، كان قد قرأ « الأغاني » للأصفهاني و « الكامل » للمبرد و « الأمل » لأبي علي القالي و « العقد الفريد » لابن عبدبريه . وهي الكتب التي أدرك فيها بعد أنها بمثابة الجهات الأصلية في خريطة الأدب العربي القديم ، على الناقد أن يبدأ بمعرفتها لكي يتعرف من خلالها على عبقرية اللغة العربية وعلى ما في آداب تلك اللغة من أسرار الإبداع ونواحي الإعجاز . وفي باريس لم يلتق مباشرة بالأدب الفرنسي الحديث ولكنه آثر أن يرتد إلى منابعه الأولى ومصادره الأساسية فدرس اللغة اليونانية القديمة وآدابها وقرأ أروع وأبدع ما في الثقافة اليونانية أو اليونانيات بشكل عام . وما أن تلاقت على يديه الثقافتان العريقتان . . العربية واليونانية حتى اتجه بكماله إلى المناهج الغربية في دراسة الأدب ونقده ، وبخاصة المنهج الفرنسي القائم على تفسير النصوص حيث كان أساندة الأدب الفرنسي ونقاده يفسرون نصوصاً مختارة لأعلام هذا الأدب في عصوره المتتابعة وحول كل نص كانت تبلور دراسة الكاتب كله وأسلوبه الخاص ووجهة نظره في الحياة مع المقارنة بخصائص الكتاب الآخرين . وكان من فرط تأثره بمنهج النقد الفرنسي أن تجنب

التفكير باللغة العربية على حد تعبيره حتى خيل إليه أن تغيير لغة التفكير إلى لغة أكثر تحديداً ودقة وأقل ميوعة قد غير منهج تفكيره كله : « فن المؤكد أن تغيير لغة التفكير لا لغة الكلام فحسب هي التي تكون الثقلة الكبيرة في منهج تفكيرى العام بل وإحساسى أيضاً ، فاللغة هي ضابط الإحساس كما هي ضابط الفكر ، والإنسان لا يمي إحساسه ولا يتدبئه إلا إذا استطاع أن يسكنه اللفظ المحدد الدال »

ومن هنا نبت اهتمامه بالدراسات اللغوية ومناهج البحث فيها ، فالتحق في باريس بمعهد الأصوات حيث درس أصوات اللغة دراسة معملية وقام ببحث هام عن موسيقى الشعر العربي وأوزانه مسجلة ومقاسة بالكمبيوتر ففضلاً عن رسالة « علم اللسان » التي ترجمها عن أكبر علماء اللغات في عصرنا الحديث وهو العالم الفرنسي « جورج مايبه » .

بكل هذه الشحنات الثقافية استطاع الدكتور مندور أن يتم مراحلته التعليمية ليبدأ مرحلته التعليمية التي جند لها كل فكره وجيش لها أكثر وجدانه ، فما أن فرغ من دور الطلب ودور التنقل حتى نهى لدور الأستاذية . . هنا على أرض مصر وفي معترك الأدب والحياة : وكان الحلم الذي راوده وتمنى لو عاش حتى يراه هو أن يجسد الأدب العربي موصولاً بتيار الأدب الإنساني العالمي : « مثل مودق من أوروبا أغلت أفكر في الطريقة التي نستطيع بها أن ندخل الأدب العربي المعاصر في تيار الآداب العالمية وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومناهج دراسته على السواء » . فقد أزعجة أن يجد أدبنا العربي — والبلاد في عصر نهضة وإحياء — كسيحاً لا يقوى على السير بعد أن أثقلته الزخارف البلاغية وأنهكتته التبرة الخطائية ، وأطبق عليه الطلاء الخارجى فهب الرجل يطالب بالاهتمام بعمق التجربة الإنسانية من حيث الموضوع ونضارة القيمة الجمالية من حيث



ع . العقاد

الوسيلة والتأثير المبني على الذوق المستنير من حيث منهج الدراسة . وتلك كانت أولى ارتباطات الدكتور مندور بنظرية النقد بعد ما رأى بعقل الناقد وفكره وقلب الأديب وحسه أن أدبنا العربي المعاصر لن تقوم له قائمة ما لم يصدر عن نظرية تحدد له مساراته القائمة وتنبأ له باتجاهاته المستقبلية لأنه بدون هذه النظرية لن يزيد عن انفعالات محدومة على صعيد الخلق والإبداع وتزوات تحكيمية على صعيد النقد والبحث .

على أن دعوة الدكتور مندور إلى المناهج الأجنبية في دراسة أدبنا وتذوقه لم تكن دعوة متحاملة تخضع الأدب العربي لمقاييس الأدب الغربي إخضاعاً تاماً ، ولا كانت دعوة مجاملة تعترف بالأدب الغربية على حساب غيرها من الآداب ، وإنما كانت دعوة واعية بكنه أدبنا وجوهره ، عارفة بخصائصه الفذة وملاحمه الفريدة ، مدركة تمام الإدراك ه أن في الكتب العربية القديمة كنوزاً نستطيع - إذا عدنا إليها وتغلواناها بقولنا المثقفة ثقافة أوربية حديثة - أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التي لا تزال قائمة حتى اليوم . لهذا كان التطبيق هو الوجه الآخر لهذه الدعوة ، لأن التطبيق أكثر من سواء هو الذي يجنبنا مخاطر الإطلاق والتعميم ، وينأى بنا عن فوضى المبادئ العامة ، ويضعنا وجهاً لوجه أمام التفصيل والتحليل ، والنخصيص والمقارنة وغيرها من عناصر النقد الموضوعي ، اسمعه يقول في ميزانه الجديد : « هذا المنهج التطبيقي هو الذي استقر عليه رأيي وإن كنت قد نظرت إلى ظروفنا الخاصة وحاجتنا إلى التوجيهات العامة ، فخرصت على بسط النظريات العامة خلال التطبيق كما اعتمدت على الموازنات لإيضاح الفروق التي لا تزال قائمة بين أدبنا وأدب الغرب » . ومن هنا كانت نظرة الدكتور مندور إلى الأدب

على أنه شيء قائم بذاته له منهجه الخاص ، وعلى أنه فن جميل يكتسب وجوده المستقل عن صاحبه . . . الأديب أو الشاعر أو الفنان . ومن هنا أيضاً كانت غلبة النزعة الجمالية على منهجه النقدي في هذه الفترة حيث كان يركز على القيم الجمالية في النص الأدبي وفي الشعر بصفة خاصة ، لأنه الفن الأدبي الذي يعتبر أكثر جمالية من أي فن أدبي آخر ، ومن هنا أخيراً كانت تسميته « بالشعر الملهوس » لقصائد بعض شعراء المهجر ، وتفضيله لهذا الشعر لما رأى فيه من مواضع الجمال ، وما أحس فيه من الصدق والألفة ما وقع في نفسه موقع الأسرار التي يتهاوس بها الناس .

معركة عنيفة مع العقاد

غير أن منهج الدكتور مندور بصورته هذه وفي هذه الفترة هو الذي أدى به إلى خوض معركة عنيفة مع أستاذنا العقاد الذي كان له سبق الإحساس بحاجة أدبنا إلى الإصلاح ، كما كان له سبق الدعوة إلى التجديد . فأدبنا لم تكن تنقصه القيمة الجمالية كل التقصان ولا خلا كله من الشعر الملهوس أو الشعر الملهوس وإنما الذي كان ينقصه هو أن يكون شعراً

بالفطرة وليس شعراً بالمحاكاة، وأن يكون من شعر السليقة والطبع العميق وليس من شعر الحس والألفاظ والأصدااء، فعند العقاد أن الشاعرية الحسية شيء والشاعرية النفسية شيء آخر، وأن الشعر عندنا دليل على شاعرية الحس وليس دليلاً على شاعرية النفس والروح. فعظم أشعارنا نظمت في المعاني التي يلم بها الحس القريب من غزل أو مناداة أو فخر أو وصف أو مدح أو هجاء ولما نجد فيها شيئاً من تلك السبحات العالية والمعاني الرفيعة التي تسمو إليها عبقریات الملهمین من الشعراء. ومن هنا كان إيمان العقاد بأن أدب الأديب إنما هو صورة من نفس صاحبه وتاريخ حياته الروحية، وأن حل الناقد هو البحث عن الأديب في أدبه واستخراج صورته النفسية من هذا الأدب « فالشاعر الذي لا تعرفه بشعره لا يستحق أن يعرف » .

وهذا هو المنهج النفسي الذي دعا إليه العقاد واستخدمه في دراسته عن ابن الرومي كما يشهد اسم كتابه نفسه وهو « ابن الرومي .. حياته من شعره » وفي دراسته عن أبي نواس كما يشهد أيضاً اسم كتابه وهو « أبو نواس ، الحسن بن هانيء .. دراسة في التحليل النفسي والنقد التاريخي » هذا بالإضافة إلى مقالاته عن كل من أبي الطيب وأبي العلاء .

ولكن الدكتور مندور أبى أن يفهم من هذه الدعوة إلا أنها دعوة خبيثة الأقى محدودة للنطاق من شأنها النزول بالأدب إلى مستوى الوثائق النفسية التي تجعل هم الناقد الذي لا هم له سواه هو استخلاص المقد النفسية للشاعر من شعره وللأديب من إنتاجه الأدبي، وبذلك يتحول الواحد منا — في رأى الدكتور مندور — « إلى باحث نفسي لا ناقد أدبي له منهجه الخاص بعمله باعتبار أن الأدب شيء قائم بذاته له منهجه الخاص ، وفن جميل ، ووعاء لقيم إنسانية وأخلاقية واجتماعية تكتسب وجودها المستقل عن صاحبها » . وفات الدكتور مندور أو شاء أن تفوته تلك التفرقة الهامة التي أقامها العقاد بين فن النفس

وعلم النفس ، ففن النفس شيء أقرب إلى منهجه النفسي الذي يستخلص حياة الشاعر من شعره ولا علاقة له بالمنهج النفسي الذي يحاول فهم نظريات الأدب والنقد عن طريق اقحام نظريات علم النفس : ومع ذلك فقد أقام الدكتور مندور من هذه الحركة وعاد فيما بعد ليطور منهجه الجاهل ويتصوره في ضوء الفوق التأثيري المتغير الذي يستعين بالدراسات النفسية والاجتماعية والتاريخية باعتبارها من أهم أدوات التفتيش لكل من الناقد والأديب . وهذا ما عبر عنه الدكتور مندور في كتابه عن « النقد المنهجي عند العرب » بقوله : « الذوق لا بد أن يكون من مراجع الحكم النهائي في الأدب ونقده ما دام يستند إلى أسباب تجعله — في حدود الممكن — وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة التي تصح لدى الغير » .

على أنه سرعان ما يعود في موضع آخر ليؤكد ما يقصده بكلمة « ذوق » ، فالذوق عنده ملكة تحصل في النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية، وطول تدعيم هذه الممارسة بالأسس النظرية أو التطبيقية العامة، وبذلك ينجو نقد الناقد من الزوات التحكيمية والأحكام المبسرة ويستطيع بحكم الدربة والمران في ضوء ثقافته العميقة الواسعة وإحساسه الصادق بالآثر الأدبي أن يصدر حكماً إن لم يكن صواباً فهو إلى الصواب أقرب : « فالذوق ليس معناه الزوات التحكيمية ، وجانب كبير منه ما هو إلا رواسب عقلية وشعورية نستطيع إبرازها إلى الضوء وتعليلها ، وبذلك يصبح الذوق وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة التي تصح لدى الغير . ثم إنني وإن كنت أؤمن بأنه ليست هناك معرفة قننى من الفوق التأثيري إلا أنني مع ذلك أحرص على أن يكون الفرق مستقراً » .

علمية النقد وفنيته

غير أن ذوق الدكتور مندور وإن يكن قد عمق منهجه الجمالي الخالص فأثقله من عيب البساطة



ز . نجيب محمود

مندور من اعتبار الذوق الشخصي أساس كل نقد ونحوه كافة سلطات نقد الآداب والفنون مما انتهى به إلى اعتبار النقد فناً لا علاقة له بالعلم « فأولى عمليات النقد هي التذوق ، والتأثرية هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها ، والقول بغير ذلك لا نظنه يستقيم في بداية القول » ، أقول إن اعتبار النقد فناً لا علماً هو الذي أدى إلى نشوب المعركة الثانية بين الدكتور مندور والدكتور زكي نجيب محمود ، فالدكتور مندور لما استقام له اللوق منهجاً وراح يطبقه على حركة النقد الأدبي كما تمثل في أعلامها القدامى متخذاً مركزاً لهذا البحث الناقد الكبارين الآمدى صاحب كتاب « الموازنة بين الطائفتين » والجرجاني صاحب كتاب « الوساطة بين المتنبئ وخصومه » انتهى إلى تفضيل ما أخذ الآمدى به نفسه من مطالبة الناقد بلوق أنتجه طول النظر في روائع الفن حتى

والنسطيح إلا أنه لم يتأ به عن خطر الفنية ، وبذلك ، وقف منهجه النقدي عند حدود النظرة الفنية التي لا ترتفع إلى أن تكون علماً . وهذا ما يصرح به في كتابه عن « النقد المنهجي عند العرب » إذ يقول : « والنقد ليس علماً ولا يمكن أن يكون علماً ، وإن وجب أن نأخذ فيه بروح العلم ، بل لو فرضنا جدلاً إمكان وضع علم له لوجب أن يقوم ذلك العلم بذاته » .

فعند الدكتور مندور أنه إذا كانت مادة الأدب هي النفس الإنسانية في أدق خلجاتها وأوهى أحاسيسها مما لا نجد له شبيهاً مع أية نفس إنسانية أخرى ، فإن وظيفة الأدب لا بد وأن تكون فردية ممتنة في الفردية على العكس من وظائف بقية العلوم الإنسانية الأخرى التي تميل بطبيعتها إلى التعميم ، فعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ كلها علوم لا تتعامل مع وحدات جزئية مفردة وإنما تتعامل مع القطاعات الجماهيرية العريضة ، ومن هنا كانت نوعية الاختلاف المنهجي بين طبيعة العلم وطبيعة النقد ، فالناقد لا يصح له أن يدعى منهج عالم النفس أو التاريخ أو الاجتماع ما دامت مهمته ليست إدراك أوجه التشابه بين الاختلافات تمهيداً لإصدار القانون العام ، وإنما هي الإبصار والتبصير بالفوارق الخاصة والسمات المميزة لكل عمل فني . « والذي تقصده بعبارة النقد المنهجي هو ذلك النقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة ، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات يفصل القول فيها ويبسط عناصرها ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها » .

والذي يهمننا من هذا كله هو ما يبدأ به الدكتور

النقد ناقداً ، وإنما تبدأ عملية النقد الفني بعد أن تنتهى مرحلة التلوق ، فالمدرك يأتي أولاً ، ثم يعقبه تحليل - إذا أمكن - للعناصر الموضوعية التي أثارها هذا التلوق ، وهذا التحليل الموضوعي هو المعرفة ، وهو النقد بأدق معناه ، ولو وقفت عند مرحلة الدرق لما نطقت بكلمة واحدة . بل لما كنت شيئاً على الإطلاق بالنسبة لسواك . وهذا صحيح ؛

فكل جمهور النظارة في المسرح متذوقون ، وكل مستمعي الأوركسترا السيمفوني متذوقون ، وكل زائر لأحد المعارض متذوق ، وكذلك قارئ أى كتاب ، وإنما الذى يجعل الواحد من هؤلاء جميعاً ناقداً هو ما يعلق به من كلام على ما يسمع أو يقرأ أو يرى ، وليس أى كلام بطبيعة الحال ، وإنما الكلام الذى يتناول الأثر الفنى بالتحليل العقلى ويخضعه بالتالى لمنهج البحث العلمى . فالعلم ما هو إلا منهج البحث كائناً ما كان الموضوع وكائناً ما كانت المادة ، لتكن أفلاك السماء أو أحجار الأرض ، لتكن ماء أو هواء ، لتكن ذهباً أو نحاساً ، لتكن أدباً أو تاريخاً ، لتكن ما تكون . فهى علم إذا اصطنعت فى بحثها منهجاً ، لأن العلم ليس حقائق بعينها وإنما هو ترتيب منهجى لما شئت من حقائق .

وليس يعنينا الآن تثبيت الدكتور مندور بموقفه وإصراره على أن يكون النقد فناً حماده التلوق ، ولا ما اشترطه للتلوق من تحفظات أربعة تفرقنا كيف « نميزه ونقدده ونراجع » . وإنما الذى يعنينا هو ما أفاده الدكتور مندور من هذه المعركة حتى رأيناها فيما بعد وقد عاد ليطور منهجه الدرق التأثيرى متصوراً إياه فى ضوء التحليل العقلى والوصف الموضوعى ، ومن ثم كانت المرحلة الثانية فى تطور حياته النقدية وهى مرحلة ..

النقد الوصفى التحليلي

والواقع أن هذه المرحلة تشكل الفترة التى قضاهما الدكتور مندور أستاذاً محاضراً بالمعهد العالى



د . رشدى

يضمن لنفسه سلامة الحكم فى التبصير بمواضع الفصح والجمال ، فهو يعقب على طريقة الأمدى بقوله : « ومن الواضح أنه فى هذه الفقرة يريد أن يقرر الحقيقة الثابتة من أن النقد ملكة مستقلة لا بد من أن تدرب على تلك الصناعة ، وينتهى من بحثه إلى ما أثبتته فى مسهل كتابه من أن « أساس كل نقد هو اللوق الشخصى تدعمه ملكة تحصل فى النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية ، والنقد ليس علماً ولا يمكن أن يكون علماً ، وإن وجب أن تأخذ فيه بروح العلم ، وبين فنية النقد وعلميته نشبت المعركة بين الدكتور مندور والدكتور زكى نجيب محمود ،

فالدكتور زكى لا يرى هذا الرأى ويصر على أن يقوم النقد على تدليل عقل « يصر على أن يكون النقد علماً ، فالتلوق وإن لم يكن منه بد فى عملية النقد الأدبى إلا أنه لا يجعل من التلوق ناقداً ، يجعله مجرد متذوق للأثر الفنى لا يختلف عن غيره من المتذوقين . فلنا أن تلوق القطعة الأدبية ، لكن هذا التلوق لا يكون معرفة ، وبالتالي لا يجعل

للدراست العربية حيث كان قد بدأ بحثاً طويلاً عن الأدب وفنونه قسمه على حلقات ثلاث ، درس في الحلقة الأولى نظرية الأدب وأقسامه الكبرى إلى فنون شعرية وفنون نثرية وفصل القول في فنون الشعر وخصائص ومقاييس كل فن وهي الفن الملحمي والفن الدرامي والفن الغنائي والفن التعليمي ؛ وفي الحلقة الثانية درس فنين كبيرين من فنون النثر وهما المسرحية بمقوماتها وأصولها الفنية وأهدافها وتطور ذلك كله عبر العصور ، والنقد من حيث مناهجه المختلفة ووظائفه ؛ وفي الحلقة الثالثة والأخيرة درس الفنون القصصية الثلاثة المختلفة وهي الرواية والقصة القصيرة وما يسميه الفرنسيون بالقصة الإخبارية . ولقد نشر الدكتور مندور الحلقتين الأولى والثانية من هذه الدراسة في كتاب بعنوان « الأدب وفنونه » فسجل بذلك المرحلة الثانية في تطوره النقدي ، وهي المرحلة التي أطلق عليها اسم مرحلة النقد الوصفي التحليلي .

في هذه المرحلة استطاع الدكتور مندور أن يعتبر منهج النقد الجمالي التأثيري جزءاً من العملية النقدية لا يمكن الوقوف عنده ولا الاكتفاء به لأنه وإن كان مرحلة ضرورية وأساسية وأولية في النقد إلا أنه ليس النقد كله ، أي أن الذوق التأثيري ما هو إلا نصف الطريق ولذلك فهو ليس منهجاً قائماً بذاته إلى أن يكمله النصف الآخر والأكثر أهمية وهو العقل التحليلي والوصف الموضوعي ، ذلك لأن التأثير ما هو إلا إحساس ذاتي خاص لا يمكن نقله إلى الآخرين بعكس التحليل العقلي الذي يؤول معرفة موضوعية يمكن نقلها إلى الغير « حتى نستطيع أن نقنع الغير بسلامة تأثيراتنا وصدقها وشرعيتها ،

أي حتى نستطيع أن نحول ذوقنا الخاص إلى معرفة موضوعية يستطيع الغير أن يقبلها أو يرفضها في ضوء الإدراك الفكري الذي هو أعدل الأشياء قسمة بين الأصحاء من البشر » كما قرر ذلك في كتابه عن « الأدب وفنونه » .

المهم أن تحويل النقد من ذوق خاص إلى معرفة موضوعية يمكن نقلها إلى الغير هو من أهم خصائص المنهج العلمي الذي يسقط كل ما هو خاص من جوانب الموضوع الذي يبحثه ، ولا يستبقى إلا ما هو عام بين الناس . وهذا هو الفرق بين الفن والعلم ؛ فبينما الفن كما قال الدكتور زكي نجيب محمود يلتقط من الموضوع تلك العناصر التي تجعله فرداً فريداً لا يتكرر في أشباهه ، نرى العلم يستبعد هذه الجوانب الخاصة من موضوعه ليحصر نظره في العام المشترك . ومن هنا عاد الدكتور مندور فاعتبر النقد التأثيري ملازماً لنشأة فنون الأدب الأخرى ، لأنه منذ أن نشأت هذه الفنون والناس يتذوقونها ويتأثرون بها ولكن هذا الذوق التأثيري لم يرتفع بالنقد إلى أن يكون علماً لأنه لم تكن قد استقرت للنقد مناهج ولا مبادئ ولا أصول ولا كانت قد نمت ملكة التفكير والتعميد ولذلك ظل النقد مجرد تأثيرات عفوية تلقائية لفنون الأدب الأخرى « ولكنه بمضي الزمن ونمو ملكة التفكير عند البشر أخذوا يبحثون عن أصول ومبادئ عامة يفسرون بها التأثيرات التي يتلقونها عن الفنون الأدبية المختلفة ، وبذلك أخذ النقد يتطور من التأثيرية الذاتية إلى الموضوعية التي أوشكت أن تحوله إلى علم قائم على أصول محددة لكل فن من فنون الأدب » .

تلك هي مرحلة النقد الوصفي التحليلي التي قال فيها الدكتور مندور إنه التزم فيها أسلوباً علمياً محايداً يهدف إلى الوصف والتحليل والتعريف والتثقيف

أما عما يهدف إلى التوجيه ... واستهداف التوجيه
منهجا في النقد يؤدي بنا إلى الكلام عن المرحلة
الثالثة والخاتمة في حياة مندور النقدية وهي مرحلة
النقد الأيديولوجي .

منهج النقد الأيديولوجي

والكلام عن هذه المرحلة يظل ناقصاً أو مبتوراً
ما لم نوصلها بما سبقها من إرهاصات فكرية وشحنات
وجدانية مهدت لها وأدت إليها ، وأعني بهذه
الارهاصات الفترة التي قضاها الدكتور مندور في
معترك الحياتين : السياسية والاجتماعية . ففي فترة
الحرب العالمية الثانية بعدها أو قبلها بقليل انصرف
الدكتور مندور بكامل هيئته إلى النضال السياسي
مرتبطاً ارتباطاً عميقاً وشريفاً بالكفاح السياسي للشعب
مؤمناً بأن المفكر لا بد وأن يحمل مسئوليته بازاء
تحرير بلاده من سيطرة الاستعمار ، وأن يأخذ مكانه
الريادي في توجيه الجماهير وقيادتها في معركتها الكبرى
ضد الرأسمالية والاقطاع ، فبدون القضاء على هذا
العدو الثلاثي المشترك : الاستعمار والرأسمالية
والاقطاع لن يصفو وجداننا بحيث نستطيع أن نعرض
صفحة روحنا لتلقي معطيات الأدب والفن ، يقول
الدكتور مندور مؤكداً أهمية هذه الفترة في دفعه إلى
الأخذ بمنهج النقد الأيديولوجي : « وقد دفعت إلزاماً
هذا المنهج نتيجة لاهتمامي بالقضايا العامة وبالنواحي
السياسية والاجتماعية في حياتنا . ثم لإيماني بالفلسفة
الاشتراكية . وازدياد إيماني بها كلما ازدادت معرفة
بواقع مجتمعنا أثناء عمل في الصحافة والهاماة والبرلمان
وبحكم نشأتي الريفية واستمرار صلتني الوثيقة
بالريف وأهله وطبقات شعبنا الكادحة المظلومة » .
ومن هنا كانت المحاولات الأولى لتوظيف
الأدب وتهذيب الفن وربطهما بالواقعين السياسي
والاجتماعي « فوظيفة الأدب في التطوير السياسي أن

يستخلص القيم المحركة التي تكن خلف مظاهر
التطور المادي والاجتماعي للحياة ، وهو يكشفه عن
هذه القيم الكامنة يحيلها إلى قوة إيجابية فعالة تدفع نحو
مزيد من التطور في نفس الاتجاه » . ومعنى هذا أن
الأدب انعكاس لواقع الحياة ورد فعل لمواقفها
وتعبير عن تطورها وحتمية استجابتها لهذا التطور ،
لأن الأدب لا يعكس الحياة على المستوى السابي بل
على المستوى الإيجابي إذ يرتد ثانية إلى تلك الحياة
فيغير من واقعها بالتطوير ويدفع إنسانها إلى التقدم
والنماء . ومن هنا كان اتجاه الدكتور مندور إلى
استخدام منهجه الأيديولوجي في مجال الأدب المسرحي
والفن التمثيلي باعتباره المجال الذي يتم فيه اللقاء الحى
المباشر بين قطبي التجربة فضلاً عن أنه أخطر
المجالات الجماهيرية على الإطلاق .

هل أنه إذا كان هذا كله بمثابة البطانة الوجدانية
التي دفعت الدكتور مندور إلى الأخذ بالأيديولوجيا
منهجا في النقد وموقفها في الحياة ، فإن الذي حدد
له اتجاهه الفكري الأخير وهدى له نور منهجه في صياغته
النهائية المعروفة تلك المعركة التي خاضها مع الدكتور
رشاد رشدي وزملائه عن دعوا إلى المحافظة على حرية
الفن وقيمه الجمالية مخافة أن يتحول إلى دعاوى سياسية
وآراء اجتماعية وهي المعركة التي أخذت صورة
صراع حول الشكل والمضمون في العمل الأدبي ،
وأبهما يكون في خدمة الآخر . « فأنصار الشكل
الذين يسمون أنفسهم أحياناً أنصار الفن يقولون إنه
ليس للناقد أن يناقش أو يتحكم فيما يريد الكاتب أن
يقوله للناس وإلا كان في ذلك اعتداء على حريته ،
ولمّا ينظر في كيف قال الكاتب ما أراد قوله وعلى
أى نحو سار ، وهل نجح في تقديمه في صورة جميلة
تجذب إليها العقول والقلوب أم لم ينجح ؟ » . والواقع
أن الدكتور مندور قد بالغ في طرح المشكلة على هذا

النحو الذى فصل فيه بين الشكل والمضمون فصلا تعسفياً القصد منه استدراج خصوصه إلى العراء وشن الحرب الصريحة عليهم بدلا من اللجوء إلى حرب العصابات ، فكل ما نادى به الدكتور رشدى هو ألا نخلط بين الأدب والحياة ، بحيث نطالب الأديب أن يزودنا بما تزودنا به الحياة نفسها ، فالأدب ليس معادلا للحياة أو بديلا عنها لأن ما يزودنا به يختلف عما تزودنا به الحياة ، وعلى ذلك لا يجوز لنا أن نفصل بين الشكل والمضمون في العمل الأدبي الذى هو أشبه ما يكون بالكائن الحي لا يمكن شطره إلى شطرين . وفي هذا يقول الدكتور رشدى «النقد الحديث يؤمن بأن العمل الأدبي لا يستدقيته من موضوعه أو من شكله منفصلا ، بل من تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلا يمتزج فيه للموضوع بالشكل في وحدة موضوعية مهمتها خلق إحساس معين لا التعبير عن ذاتية الكاتب » .

ولكن الدكتور مندور شاء أن يعنى مسافة الخلف الظاهري بين الشكل والمضمون على الرغم من أنهما يكونان معاً في العمل الأدبي وحدة متماسكة تجعل كلا منهما ينعكس على الآخر ، فهو يقول ما نصه : « ومع ذلك فلا تزال ضرورة البحث والعرض تستوجب الفصل بين المضمون والشكل في العملية النقدية بما يتبع ذلك من صرف فئة كبيرة من النقد اهتمامها الأكبر إلى المضمون ، وصرف فئة أخرى هذا الاهتمام إلى الشكل » وذلك كله تمهيداً لاتخاذ موقفه وإعلان منهجه الأيديولوجى الذى يتهم بمقتضاه أنصار الشكل بالتخلي عن قضايا الإنسان وقضايا المجتمع وقضايا الحياة الكبرى ، فهو يقول أيضاً ما نصه : « وحللت مشكلة الجدل حول الشكل والمضمون بأن الشكل في خدمة المضمون وهذا

مفهوم جديد في النقد الأدبي ، وقلت إنه ليس هناك ما يمنع من أن تتغير المبادئ والأشكال الفنية لخدمة الأهداف الجديدة » :

والتي همنا الآن هو أن اهتمام الدكتور مندور المتصاعد بأولوية المضمون في تقويم العمل الأدبي أو الفن هو الذى أدى به إلى تطوير منهجه النقدي في ضوء الفلسفة الأيديولوجية الجديدة ، تلك التى تركز على ملئ العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر ، ومن هنا كانت مناصرة لقضية الالتزام في الأدب والفن ، ودفاعه عن الأدب الهادف والفن القائل ، فالأديب الملتزم هو الذى يقدر مسؤوليته إزاء قضايا الإنسان الحاضر ومشكلات المجتمع الجديد ، والفنان الهادف هو الذى يسعى إلى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى ... أبعد من الحاضر وأفضل وأجمل وأكثر اسعاداً للبشر ، وهذا في صحيحه جوهر كل فلسفة اشتراكية تستهدف تطوير المجتمع والحياة نحو هدف أكثر تقدماً وغاية أكثر شمولاً « ولأنما الهدف عند الاشتراكية هو الهدف التقدمي الأبعد من الحاضر نحو العدل والخير والرخاء والسعادة للبشر أجمعين » :

وأخيراً . :

وأخيراً فقد استطاع الدكتور مندور أن ينجز لنفسه ولنا منهجاً متكاملًا في النقد يجمع بين الاحساس اللئوق بجمال الفن والتحليل العقلي لعناصره والالتزام الأيديولوجى بقضاياها ... تفسيراً وتقويماً وتوجيهاً . كل هذا في ضوء ثقافة إنسانية عميقة وواسعة وتمرس طويل بمنتجات الأدب والفن قراءة ونقداً ، والالتزام صارخ بقضايا شعبنا الجديد ومجتمعنا الجديد في ارتباطهما بواقعنا الاشتراكي المعاصر . مما ساعده على أن يكون بحق : : : شيخ النقد : : : جلال العشري

السفير لموريس ويست :

هناك حرب تدور رحاها في فيتنام الجنوبية تشد إليها أبصار العالم بأسره وتستحوذ على اهتمام شعوب الأرض قاطبة ، فالساسة منكبون على دراستها ورسم الخطط لمواجهة ، والمصحفون متكالبون على نقل أخبارها وتحليل أحداثها بينما تحاول المنظمات الدولية والإقليمية أن تلعب دور حامية السلام بين الطرفين المتنازعين وتنتقل أفلام الفلاسفة والأدباء لتلمس بما قد تجلبه تلك الحرب انزعاجاً على البشرية من ويلات إذا ما تفاقم الموقف وأدى إلى حرب نووية .

ومن بين هؤلاء الأدباء الروائي «موريس ويست» الذي استمد أحداث روايته الجديدة «السفير» مما يجري في فيتنام الجنوبية من أحداث معاداً لعمله الفني الخفية التي سبقت الإطاحة بالرئيس «نخو دينه ويام» وما بعدها . وأما «ديام» هذا فهو الرئيس الفيتنامي الكاثوليكي الذي ظل يحكم البلاد - تناصره أمريكا - بالحديد والنار حتى فنى حتفه على أيدي الثوار والذي تمثله في رواية السفير شخصية الرئيس كونج ، ولكن شخصية ماكسويل جوردون أمبرلي - السفير الأمريكي في سايجون - فهي لا تمثل شخصاً بذاته وإن تكن الشخصية الرئيسية في الرواية .

وإن الورقة التي يجد السفير نفسه واقعاً فيها هي محور الرواية وموضوعها الأساسي . ففي حال من اضطراب القيم الأخلاقية وحساب النفس الدقيق يستدعي أمبرلي القيام بسلسلة من الإجراءات التي

أسفرت عن الإطاحة بالرئيس كونج واغتياله ، بيد أن أمبرلي يشعر بعذاب الضمير إزاء ما ارتكب من جرم حين تنكشف أمام ناظره عدالة موقف كونج كحاكم وكإنسان على السواء ، ورغم ذلك يقتنع في نفس الوقت - أو يسمح لنفسه بالاعتناق - بأن كسب الحرب في فيتنام أمر متعذر إلا إذا أطيح بكونج ، وفي هذا الصراع بين الضمير والواجب تكون الغلبة للأخير ، فيعزل أمبرلي ويلجأ إلى أحد أديرة البوذيين في اليابان بنشد الطمأنينة والراحة لنفسه الكسيرة المخطئة .

لقد كتبت هذه الرواية بقدرة فائقة على سرد الأحداث ، تلك السمة التي جلبت لروايات «ويست» الأخرى شهرة واسعة . ومع ذلك فشل ويست فيما نجح فيه جراهام جرين وموريالك حيث أنه لم يستطع أن يقدم بنجاح وإقناع ، موضوعاً أخلاقياً في إطار من الأحداث المعاصرة ، فضلاً عن أنه لم يفلح في إحلاله المبادئ البوذية محل العقيدة الكاثوليكية ونواميسها ، فالكثيرون من الناس - وربما السواد الأعظم منهم - يضطرون في الحياة العامة أن يأتوا من الأعمال أو أن يتفوهوا بأمور لا يستطيعونها في حياتهم الخاصة كأفراد . ولكن ذلك لا يجب أن يحلهم على اعتبار أنفسهم أئمة أو عوامل هدم للمبادئ الأخلاقية وهكذا لو دشت وزارة الخارجية الأمريكية إلى «سايجون» أو إلى أية منطقة مضطربة أخرى بسفير غير واثق من نفسه وتساوره المخاوف



الذي يتسم بالرصانة والعمق لغزى وقتاً
بمناً .

وجاء على لسان إحدى شخصيات
الرواية - وهو أحد أعضاء السفارة
الأمريكية الخارجين عنها - العبارة التالية :
« سوف أقف على الحياد ، سوف أتخذ
موقفاً حيادياً بينما لا تزال في مركز قوى
يمكننا من المساومة ، ثم انسحب تاركاً
هذه البلاد لتقرر مصيرها بنفسها » .

ومع ذلك لم يؤخذ بهذه النصيحة لا في
الرواية ولا في الواقع ، ومن ثم فإنه في
خسره تطور الأحداث في فيتنام يمكن لمن
أسدى تلك النصيحة أن يقول : « ألم أشر
إليكم بذلك » .

شاكر إبراهيم

والشكوك مثل أمبرلى السى الطالع فلن
تحرز أمريكا أدنى تقدم في الشرق الأقصى .
وتكمن قوة الرواية في تصويرها
الرائع لحقائق الموقف في فيتنام الجنوبية ،
فلقد صور الكاتب ببراعة فائقة شعب
فيتنام الجنوبية وقد ضاق ذرعاً بالحرب ،
والولايات المتحدة الأمريكية وقد تعذر
نجاح مهمتها ، كما أنه أبرز المواهب
الخلاقة التي يتحلل بها الجنرال جيباب -
قائد قوات فيتنام الجنوبية - ورسم ببراعة
سايجون والريف المحيط بها بعد عشرين
عاماً من حرب مدمرة .
ويكاد يكون هذا العمل الفني نبذة
سياسية كتبها من هو عالم بيوطن الأمور
بقدر ما هي رواية أدبية . ولو استطاع
القارئ أن يرقى إلى أسلوب مستر ويست

إلزا تريوليه والمستحيل الأكبر

« المستحيل الأكبر » فقد كنت أفكر أمام
القارئ بصوت عال إن صيغ هذا التعبير .
- أهذا بالنسبة لك ككاتبة روائية ؟
« ليس بالنسبة لي فقط ، ولكنه
أيضاً بالنسبة للزمن ، إنه التغير سنة الفين
وسنة الحياة .

- في رواية « الجواد الأصعب »
رسمت شخصيتك أما في رواية « المستحيل
الأكبر » فقد ظهرت بكليتك . . ظهرت
كفكرة وككاتبة وظهرت أيضاً ك امرأة ،
باختصار ظهر كل ما يتعلق بإلزا تريوليه
... أليس كذلك ؟

- في « الجواد الأصعب » تحدثت
عن صبه السنين كما عبرت عن استيائي من
أخطار القنبلة الذرية وهذا ما دفعني إلى
كتابة رواية تسمى " حرباً على كل حرب ،
أما في « المستحيل الأكبر » فقد وليت
وجهي ناحية أخرى فجاءت الرواية عبارة

« المستحيل الأكبر » هي أحدث
ما ظهر في فرنسا من روايات الكاتبة
الفرنسية إلزا تريوليه زوجة لوى
أراجون الشاعر الفرنسي الشهير ورئيس
تحرير مجلة « الآداب الفرنسية » التي
تصدر في باريس . ولقد أحدث ظهور
هذه الرواية دويماً هائلاً في الأوساط الأدبية
واعتبرها بعض النقاد حدث الموسم الأدبي
الماضي ، وفيما يلي نص الحوار الذي دار
بين المحرر الأدبي لمجلة « الآداب الفرنسية »
وبين إلزا تريوليه حول روايتها الأخيرة
« المستحيل الأكبر » .

- ما هو مكان روايتك الأخيرة
« المستحيل الأكبر » بالنسبة لبقية أعمالك
السابقة ؟

- « المستحيل الأكبر » ليست
سيرة ذاتية بقدر ما هي صورة ذاتية .
ففي أعمال السابقة كنت أنفخى وراء كل
الشخصيات وأزدي كل الأدوار ، أما في



عن تأملات ذاتية هذه التأملات هي حياتي الخاصة موضوعة في أقوال وعروض في كلمات ، تلك الكلمات المسبكة التي هي عدة كل كاتب ، وهي كل ما لديه من إمكانيات يعبر بها عن أفكاره ومشاعره . لقد كنت أتكلم من أجل أن أسمع ، وكنت أكتب من أجل أن أرى .

- ما هي فكرة « المؤلفات المتجانسة » التي تحدث عنها البعض في الأيام الأخيرة ؟

- إننا نحاول - أراجون وأنا - أن نضع كل منا مؤلفاً خاصاً ونشره في مجلد واحد بحيث يكون هناك تجانس بين المؤلفين وإن اختلف نوع كل منهما كأن يكون هذا ديوان شعر وذلك قصة روائية وهذه الفكرة يطبقها غيرنا من الذين يمكن جمع إنتاجهما الأدبي في مجلد واحد .

- إذا ما قدر لك أن تقارني بين روايتك الأخيرة وبين رواية « طاب مساؤك يا تيريز » مثلاً أو بينها وبين أي من أعمالك الأولى فهل ترجعين ثراء مملكتك الأخير إلى تجربة الحياة أم إلى التمرس بعملك ككاتبة روائية ؟

- لعل الفرق يتضح أكثر إذا ما كانت المقارنة بين « الجواد الأصعب » وبين « المستحيل الأكبر » فقد كانت الأولى بمثابة الترجمة الكاملة لحياتي كانت سيرة حياة أما الأخيرة فقد وضعت فيها كل فني ولذلك كانت صورة حياة .

- إذا رجعنا إلى « الأشباح المدججة بالسلاح » و « مشاهد الدمار » و « لقاء الغرباء » نجد أن كثيراً من المشكلات التي طرحت فيها جاءت مجتمعة وبصورة مكتملة في « المستحيل الأكبر » فما تعليل هذه الظاهرة ؟

- لم أفضل أكثر من أن أعدت طرح هذه المسائل ، فقد كانت كل حل حدة بمثابة شعرة من شعرات الرأس لم يصنفها الئند بطريقة مغايرة لتلك التي تراها اليوم ، فأنا أشك في حاضرتنا اليوم لأنني أعتقد في مستقبل أفضل . . غداً أو بعد غد .

- أنت تراهن على الئند .
- نعم . . أراهن على الئند « فنحن اليوم غرباء لا يعرف أحدنا الآخر » وكثيراً ما تقابلاً من الآخرين بسلوك مغاير تماماً لما كنا قد توقعناه فلا نصاب إلا بخيبة أمل يقصر عن وصفها التعبير .
- أعتقد أن « المستحيل الأكبر » ستساعد على إذابة سوء الفهم الذي ظل جاثماً على صدر « الواقعية » لأنك تتجنبين السير في الاتجاه الواقعي كما يفهمه البعض وتطلقين في الاتجاه الصحيح الذي يدركه البعض الآخر ، وأقصد به الاتجاه الواقعي الذي يتخذ - كنقطة بداية - الواقع الحي الكامل ، البعيد كل البعد عن تدخل الكاتب مثله في ذلك مثل القارئ تماماً اللهم فيما عدا الفن الروائي والأسلوب الشخصي وطريقة المعالجة والأداء .

- هذا صحيح إذا اعتبرنا حياة الكاتب واقعاً منفصلاً عن قلمه كفنان .
- وهو صحيح أيضاً إذا التفت الكاتب موضوعه من الواقع ليعبر به على هذا الواقع فلا يصبح مجرد واقع وإنما يرتفع به في مجال الفن محققاً سمواً يعادل به سمو الفن ذاته .

- وما رأيك من الواقعية في الفن ؟
- هناك كثيرون يفترضون أن الواقعية في الفن عبارة عن جدار منيع يسجننا في الحاضر ويقيدنا به وكأننا نعيش في عالم ثابت لا يتغير ، مع أن العالم ليس كذلك أبداً ، فكل شيء يتحرك ، وكل شيء يتغير ، إن العالم يدور في تغيرات علمية وسياسية وإنسانية . حتى الإنسان يتغير في داخله ولا يظل واقفاً في مكان واحد أو في نقطة ثابتة . وعلى هذا كله فالحقيقة شيء متغير ، شيء متحرك ، شيء ديناميكي لهذا كان على الكاتب الروائي الجديد لكي يكون مخلصاً للعالم ، معبراً عن الإنسان ، أميناً على الحقيقة، أن ينفذ من الجدار المنيع الذي فرضه علينا الواقعيون أو ما خيل لهم أنه . . . واقعية .

فتحي المشرى

إذا كان ت . س . إليوت قد ذاع صيته كأديب ناقده - فليس من شك في أن تأثيره كان عظيماً على ميدان الشعر . فقلقه أرتقى بالشعر واتخذ منه أداة يفشد بها مخاطبة العقل والعاطفة معاً . ونزعه عن الشعر الإنجليزي في العصر الفيكتوري يوم كان لا هم له غير التحدث عن الملذات الثقافية وغير إلهاب الخيال والحواس . كان الشعراء في ذلك العصر دعاة أحلام وأوهام لا رسل أخلاق وآراء ، كانوا يحسنون التني والتني لا الاعراب عن مختلف التجارب ومعتقد الأفكار ، وليس هناك شك في أن بعض شعراء ذلك العصر قد بلغوا درجات عليا في فني الشعر والنثر أمثال روبرت براوننج وجيمس تومسون مؤلف كتاب « مدينة الليلة المربية » وماتيو آرنولد الذي فاض شعره بالحزن والخيال . غير أن « إليوت » يقول لنا إنه في الفترة السابقة مباشرة للحرب العالمية الأولى ، كان الطلبة في هارفارد يقرءون شعر الشعراء الإنجليز الذين كانوا يعيشون في القرن السابق وانتقلوا إلى العالم الآخر (وينبغي أخذ الكلمات بمعناها المجازي) وأنه كان يبحث في ذاكرته بحثاً عن الشعراء الذين هم على قيد الحياة والذين ساهموا في تعليمه فلا يفتي إلى أحد (إذ أن الشاعر يتيسر لم يكن قد اشتهر إلا عام ١٩١٧) .

لم يكن ما يصبو إليه إليوت إذن في قرصه الشعر مجرد البحث عن الرونق والبديع وجمال اللفظ والتركيب وإنما كان يريد أن يعيد إلى الشعر قوة تأثيره حتى يصبح مرة ثانية وسيلة اتصال جد قوية بين الشاعر وقرائه إذ يعالج مواضيع جفوية ذات صلة بحاضرهم - إن لم يكن بضميرهم - فهو يحدث حديثاً يستأثر بانتباهه فزيد من تعمقه سواء أراد ذلك أم لم يردده . وقد أجمع المعلقون على أسلوب ت . س . إليوت بأن لغة الشعر قد أصبحت لها وظائف أخرى غير تلك التي اضطلمت بها إلى الآن . ويقول أحدهم وهو ف . ر . ليفيس أن ديوان شعره الذي جمع تحت اسم « قصائد » عام ١٩٠٩ - ١٩٢٥ « يمثل قطعة تامة مع تقليد القرن التاسع عشر ويمثل في الوقت نفسه بداية جديدة » . ومنذ ذلك الحين بدأت روابط جديدة تربط القصيدة بالقارئ ، روابط



خصبة لأن الشاعر يطالب بشئ آخر غير مجرد القراءة السلية التي لا يقصد منها غير المتعة العابرة ، إنه يطالب بمشاركة فعالة من عقل القارئ وحسه حتى يقوم بينهما حديث مشترك ، وهو حديث استغزائي لأن الشاعر يريد أن ينقل إلى القارئ شيئاً ليس بسيطاً ولا يمكن أن يفهم بغير جهد ولا توضحه الكلمات بغير عناء . وهذا لا يعني أن إليوت كان شاعراً غامضاً لا يفهمه إلا طبقة معينة من الناس ولا يمكن أن يستفيد منها إلا من درسه وتعمق أصول شعره . كلا ! فالشعر قد عاد معه عملية ذهنية جادة مثلما كانت في بعض الفترات القليلة فهو يقدم بدون أقتة بيانية ساحرة ، ويجذب القارئ إليه بلفته القادوة على أن تدبر عن جميع جوانب الحضارة وأن تتكيف مع الانفعالات والأمانى والخاوف التي تراود الرجل المعاصر دون أن تفقد مع ذلك الاتصال بالتراث الروحي الكبير الذي استلهمت منه الحضارة الغربية جواهرها حتى الآن . وهذه اللغة متغيرة باستمرار لتتكيف مع التجربة اليومية التي تحدث عنها والتي يمكن أن يقال عنها إنها تجربة واقعية أو لم تخضع لإغراء الرموز التي يستخدمها الشاعر عادة ، ولعمودية التشتت وسط التلق والتفاهات . هذا التشتت الذي كان وما يزال أحد العيوب الرئيسية في هذه الحضارة .

ولعل الميزة التي يتسم به شعر إليوت هو دخوله في شبه حديث مباشر مع قارئه . فهو لا يتخذ صديقاً وفاقاً يفضي إليه بمكنون نفسه كما كان يفعل لافورج أوفارلين وإنما يعتبره جليساً يتجاذب معه أطراف الحديث وينتظر منه أكثر من مجرد مجاراة وقرائه قراءة عابرة . كذلك امتازت لغة إليوت الشعرية بقدرة عجيبة على ربط الأحداث وتسلسلها وقد قيل إن إليوت أخذ أسلوبه هذا عن الرمزيين الفرنسيين وعلى رأسهم بودلير وجول لافورج كما أخذ عن التصويريين الأمريكيين . والواقع أن عمله وفق في الجمع ما بين تراث الماضي الذي أطلق عليه اسم « التقليد » وتجربة الحاضر التي سماها المواجهة الفردية بحيث يبدو لنا بمثابة حصيلة مثالية لثقافة وحساسية هذا العصر .

مهرشان صابر

أثار « مأساة الملك كريستوف »
الاهتمام في فينسيا وبروكسل والزيورج
وعرفت طريقها إلى النجاح . وفي باريس
لم يكن مقدراً لهذه الرواية الفرنسية التي
كتبها إيمى سيزار أن تمثل في الأوديون
إلا ثلاث ليال متوالية .

في الليلة السابقة لبدء العرض لم يكن
هناك ما يوحي أن هذه الرواية ستمثل
وذلك لأسباب قانونية غامضة . . . وكان
يفشى التدخل السريع لإزالة كل العقبات .
والمعروف أن الروايات الفرنسية
الحديثة ذات المستوى الرفيع نادرة ، ويبرر
هذا أن يتجرأ عشاق المسرح على بذل
الاهتمام الخاصة لكي لا يحرم الجمهور
من إحدى هذه الروايات . ومن المؤسف
أن الشروط المقيدة للحرية في حالة هذه
الرواية كانت أكثر مما يجب بالنسبة لعمل
أدبي وتاريخي مهم أدى إلى اجتذاب
الجمهور خلال ثلاثة أيام بلا انقطاع .
أما في الموسم القادم فسوف تتمكن هذه
المأساة من الحصول على حق العرض في
فرنسا بطريقة مبتكرة . . . وبروح جديدة ،
والسبب أن إيمى سيزار ، مؤلف المسرحية
كاتب متحمس مخلص لمبادئه منذ أن
ظهرت روايته « الأسلحة الأعجوبة »
منذ حوالي عشرين عاماً . وقد أتبعها
بمؤلفات نادرة على مستوى عميق من
الفكر .

وقد كتب جاك لومارشان عن هذه
الرواية يقول : « إن مأساة الملك
كريستوف قد كشفت عن مأساة شخصية
وقدرة وقد أهمّ مارتينييه عن وهي
وإدراك بتأسيس الصداقة والاحترام المتبادل
لمواطنيه وفرنسا كلها . إن إيمى سيزار
يمثل نقطة التقاء وتقابل ، هو كالبونفة
التي تنصهر فيها ثقافتنا وتصل إلى الشمول
وإليه يرجع الفضل في عرض المواقف
المفجعة في حياة الملك كريستوف . وهي
رواية تاريخية كالمآسي التي كتبها شيكسبير :
التاريخ فيها منظور إليه من خلال مزاج
المؤلف .

ها هو الملك كريستوف الذي عاش
منذ حوالي قرنين من الزمان . . . وإذا كان
إيمى سيزار قد اختار مقامرته بالذات
ليقصها علينا فذلك لأنها تتخذ في ذلك



الوقت معنى جديداً وعميقاً لم يشعر به
مؤرخو هذا الملك فقد استخلص الكاتب
من حياة الملك المأساة التي عصفت بها . .
كان كريستوف جندياً ، ولد في هاينى
من أسرة كلها عبيد واشترك في ثورة
توسانت لوفرتور ضد الحكم الفرنسى
ورق إلى جنرال ثم نصب ملكاً في عام
١٨١١ .

إن سنين حكمه لم تجعل منه ملكاً
عظيماً وإن جعلت من ضميره على الأقل
ساحة للقتال حيث تصارع القوى التقليدية
التي ورثها عن جنسه وتقاليد وحضارة
أسياده القدماء مع مظاهر السلطوية لحضارة
حاول كريستوف ادخالها .

ولا يمكننا بالطبع إلا أن نضحك من
هذا البلاط وهذا الإتيكيت المنقول بسذاجة
إلى عاصمته في يموناك من بلاط نابليون
وأصول الإتيكيت المتبعة فيه .

إن إيمى سيزار أبعد من أن يهمل هذه
المظاهر الخلابية لشخصية الملك وما يحيط
بها ، كريستوف يرتدى « الردنجهوت الأخضر
مخاطاً مخاشيتة ، وسيدات البلاط المطلوب
منهن اتباع الأساليب الفرنسية الحديثة . .
وليس أكثر سخافة من مشاهدة المارشالات
والسيدات بدون تكليف وأخوات
الإمبراطور ومن يثرن ضحك من ينظر
إليهن . . وكلما بالغ كريستوف في هذا
التقليد السخيف لحضارة البيض كلما شعر
أن آلهة جنسه الحقيقيين قد مسته بشيء
من الجنون . .

ومصدر الجبال في هذه المأساة هو
المظهر القاسى لهذا التقابل . . والقدر
المحتوم الذي يقود الملك كريستوف نحو
نهايته كما فعل كل الملوك إنه يتحارب بطبيعة
الخال إلى مواقف الجبن والحيانة والتفكير
لكل من يحيطون به ، كما يحلوه له أيضاً
أن يتحارب لكل ما يجعله في قرارة نفسه
ينكر « البيض » . . لكل ما يدفعه إلى
الخنوع لقوى جنسه وتقاليد . .

إن إدراك هذا الفشل . . والصراع
المتزايد حتى السخف ضد طبيعة الملك
وحقيقته يميلان من كريستوف أكثر من
رمز للإنسان الممزق في العصر الحديث .
سماد عبد العزيز

لما كان يوم ١١ يوليو يوافق ذكرى
الأستاذ الإمام محمد عبده ، فإن أسهم بهذا
الجهد الضئيل في إحياء هذه الذكرى ،
لمفكر كان له أثره الواضح على فكرنا
المعاصر ، وعلى مفكرينا المعاصرين أمثال
أحمد لطفى السيد ، وفريد وجدي ،
وعباس العقاد ، وطه حسين ، وأحمد
أمين وغيرهم .

والنظرة التي أتناول بها عرضي للأستاذ
الإمام ، أستمدّها من بحث الأستاذ الدكتور
زكي نجيب محمود الذي جعل عنوانه « بأى
فلسفة نسير ؟ » ، فقد أعطانا إطاراً
كلياً ، أو منهجاً فلسفياً ، يمكن استخدامه
فيما نريد استخلاصه من حقائق ، أو
ندخل فيه ما نشاء من أفكار ، أو نطبقه
في ميادين مختلفة .

وقد أبان سيادة الدكتور عن خطوات
ثلاث يخطوها الإنسان فرداً أو جماعة ،
فيكون نصيبه من النضج والوعي بمقدار
ما خطا . في الأول ينصرف إلى مشاكلة
اليومية ، وتدبير أمور حياته العملية ،
ولا يصل إلى الفكرة الكامنة وراء عمله ،
بل يجهل أن وراء عمله فكرة .

وفي الثانية يستخرج ماثوى في أوجه
حياته العملية من أفكار ومبادئ يقيّمها في
عالم وحدها هو عالم العلوم . وفي الثالثة
يتناول تلك العلوم ليستخرج من مبادئها
وقوانينها مبادئ أعم وقوانين أشمل فيصل
إلى مرحلة الفلسفة . وفي هذه الخطوة التي
بغيرها لا يكتمل النضج نعود إلى أعمالنا
الأولى وقد عرفنا أسرارها فنقدر على
إمسك الزمام وتوجيه تيار الحياة العملية
إلى حيث شئنا .

وإذا كانت الأقلام التي تناولت
سيرة الأستاذ الإمام محمد عبده بالعرض
والتحليل ، قد تباينت في طريقة معالجتها
لسيرته ، وتأويلها لأفكاره ، فإن المنهج
الملائم - في رأيي - لدراسة فكره وعمله ،
هو متابعة سيرته في الحياة وهو يخطو فيها
هذه الخطوات الثلاث التي أشرنا إليها
آنفاً .

وإذا كنا نرى في سقراط وهو يمارس
حواره الفلسفي في السوق ، وحوانتي
الصناع والملاعب الرياضية وغيرها في
طرقات أثينا ، سيراً على هدى هذه
الخطوات حيث الرجوع إلى المبدأ الأول
الذي يكون كامناً وراء المواقف الجزئية

ليزيل ما يحيط بها من تفصيلات ، فيبرز
ما هو دفين فيها من مبادئ وأفكار ،
متفلسفاً يتبع منهج الفكر الفلسفي ؛ فإن
الأستاذ محمد عبده جدير بأن نتناوله من
خلال هذا المنهج في التفكير ، لنجعله
مستبأراً نتغلغل به في أفكاره وآرائه .

فقد خاض غمار الحياة ، ولم يطلب
المزلة الفكرية لينطوى على ذاته ، ويفسج
خيوط مذهب فلسفي منلق بعيداً عن الواقع ،
بل كان يدعو إلى أن ندير الفكر تقاليدنا
وموروثاتنا ، لنقف منها موقف الرفض
أو القبول . إذ هو في الحق لم يكن فيلسوفاً
يقدر ما كان متفلسفاً . لم يعمد إلى قوالب
فكرية غاوية يصب فيها نظرياته ، بل
حضر على الفكر الحى الشخصى ، لا الفكر
« الميت » و « المحنط » المحفوظ في
قصورات ومجردات فارغة . ذلك أنه

ليس بالفيلسوف الذي يقيم فلسفة أساسها
« قوقعة » نفسه بعيداً عن الناس ، في
« برج عاجي » ليشيد فلسفة صورية محضة
ترفع عن التجربة . ولا أن ينشئ
ميتافيزيقا منطقية على نفسها ، بل كان
يحمّد واقع الحياة مصدراً للفلسفة .

فالتفكير الفلسفي عنده لا يعيش بمعزل
عن الواقع ليكون نظرياً تأملياً ، بل
فلسفة قوامها الجهد الفكري الموصول
لينفذ إلى حقيقة الحياة في واقعها ، فكل
ما يتعلق بوجود الأشياء وحياة الإنسان
يفهى أن تكون بيننا وبينه علاقة من الألفة
والاتصال الحى غير المنقطع .

ومن هنا كانت معاشته للواقع ثم
مفارقتها له متأملاً في سلوك الناس وأسلوبهم
في الحياة اليومية ليصل إلى المبادئ الكامنة
وراء هذا كله ثم يربطها بالمبادئ الكلية
الشاملة ليعود إلى الواقع فيعدل منه ،
ويحور فيه ، ويوجهه حيثما شاء ، ومن
ثم كان متفلسفاً مصلحاً سعى نحو تغيير
المجتمع . وقد عاش حياة غصبة حاول
خلالها أن يؤثر في الواقع الذي يحيط به ،
منصرفاً عن الجدل المجرد العقيم ، إلى
مختلف وجوه النشاط الاجتماعي والأخلاق
والدني والسياسي ، التي يتصل الإنسان
عن طريقها بحقائق الحياة اتصالاً مباشراً .

فقد ولد عام ١٨٤٩ بقرية « بحلة »
نصر ، ثم التحق « بالجامع الأحمدى » في
طنطا ، و « بالجامع الأزهر » عام ١٨٦١
والثقى بأستاذه جمال الدين الأفغانى الذي



تأثر به تأثيراً كبيراً ، ثم حصل على العالمية عام ١٨٧٧ ، وتمددت أوجه الحياة التي شارك فيها ، فحرر في «الوقائع المصرية» ونشر دعوته في «المروة الوثقى» واشتغل بالقضاء في المحاكم ، وعلم في الأزهر ، وأصدر الفتاوى ، وأشرف على الجمعية الخيرية الإسلامية ، وراسل علماء المسلمين ، وصادق رجال الفكر والسياسة في الغرب إبان رحلته إلى فرنسا وإلى إنجلترا . وكان خلال سياحته التي كانت تجدد نفسه ، ونشأته في الريف ، وتولي المناصب ، يواجه الواقع ، وينغمس في الحياة ليستخرج المبادئ والأفكار الكامنة وراء الأفعال ليكشف عن حلة التأخر الذي أصاب العالم الإسلامي في ذلك الحين ، ويحاول أن يجد العلاج لكافة أمراض النفوس التي سببت التخلف والتفقر . فكان يعد إلى فقد مباشر للأفكار والمنتقادات والأنظمة التقليدية العتيقة . وأخذ يهاجم كل ما يتنافى مع الصواب من أخلاق وعادات شائعة سواء بين عامة الناس ، أو بين علماء العصر . فقد وجه النقد إلى المشتغلين بالعلم في عصره الذين كانت تموزم روح النقد والتمحيص بعد أن تمكنت من أكثرهم انحرافات والضلالات والأوهام . ونقد التعليم في الأزهر حيث غلب على مواده الاهتمام بالقشور دون الباب ، والمكوف في غير طائل على وضع الحواشي على شرح

التصوص العتيقة . ورأى أن قصور المسلمين عن إدراك المعاني السامية التي نص عليها القرآن الكريم ، وجمودهم ، قد عاقهم عن التقدم ، لا سيما وأنه قد شاع بين العامة تفسير خاطئ «للقضاء والقدر» و «التوكل» ، فركنوا إلى التواكل والترخي والكسل ، وتغفلوا عن العمل ، واستناموا للحوادث تدفعهم حيناً تهيب ريجها . فخاص اليأس في أعماق النفوس ، واستبدت عوامل التثبيط بالهم فتقاعست عن النهوض بالبلاد .

وهكذا نرى الأستاذ الإمام قد سار إلى الواقع يستخلص منه المبادئ الكامنة فيه ، ليثخص الداء ، ويرشد إلى الدواء ، لينتقد المجتمع في ثلاث اتجاهات هي العلم والأثرية والأخلاق .

ومن هنا فإنه قد مارس الحياة على مستوياتها الثلاثة من مطالب الحياة العملية ومشاغها اليومية إلى المستوى الثاني الذي يستخرج فيه الأفكار والمبادئ المنبثقة وراء سلوك الفرد في دنيا العمل إلى المستوى الثالث الذي يربط المبادئ والقوانين بمبادئ وقوانين أهم منها وأشمل ، ليعود إلى الواقع فيعمل عليه إرادته ، ويطوره لمشيئته .

وفي ١١ يوليو عام ١٩٠٥ توفي الأستاذ الإمام محمد عبده بعد أن عاش حياته نصيراً للحق ، ساعياً للخير . على بركات

شعاذ نجيب محفوظ

ماذا جرى لعمر الحمازوى ؟ هذا هو السؤال الذي لا يد من طرحه طوال مطالعنا لقصة نجيب محفوظ الأخيرة التي سماها «الشعاذ» . فالقصة تطلنا والرجل في حالة مرضية غريبة ، إنه مريض وغير مريض ، فهو يشكو نوعاً من الشخمة التي تصيب الأثرياء من الناس حينما يصلون إلى درجة تقهدهم عن كل حركة ، فكل شيء في متناول أيديهم ، لكن هذا الشيء الذي يبدو عادياً بالنسبة لملوك الرجال مرعان ما يتقلب مشكلة هويصة تؤرق عمر الحمازوى وتزئزل

كيانه وتزئزل مع كيانه كيان أسرة كانت سيدة في يوم من الأيام . فشكلة عمر الحمازوى ليست مشكلة تراه بقدر ما هي أزمة يمر بها رجل كانت لديه فيما مضى مبادئ وها هو الآن يتخلى عنها ليسير مع الحياة ويسايرها . . لقد تزوج وأنجب وأصبحت لديه أسرة . كان عمر اشتراكياً في وقت لم يكن المجتمع فيه مهياً لتقبل أى فكرة تقدمية ، فكان عليه أحد أمرين . . إما أن يعيش في سرايب مظلمة ، يتقضى لحظة ثم يعود إلى جسرهم بعيداً عن الأنظار ، وإما أن

يتكيف مع المجتمع يسيره ويسير معه فيكسب حياته وإن خسر مبادئه ؛ الطريق الأول أصعب للطريقين لأنه يحتاج إلى نوع خاص من الرجال ، ذلك النوع الذي يقبل على العمل حتى التضحية كما فعل صديقه عثمان خليل الذي انتهى إلى السجن عشرين عاماً خرج بعدها ليبدأ حياته في الوقت الذي كان فيه عمر يصغى حياته ، أما الطريق الثاني فهو الأسير لأنه الطريق الذي لا يكلف كثيراً ومع ذلك يضمن للفرد حياة سعيدة داخل أسرة سعيدة ، إنه الطريق الذي اختاره عمر ومضى فيه حتى أصبح من وجهة نظر المجتمع . . رجلاً ناجحاً في عمله موفقاً في حياته الزوجية والعائلية . وكيف لا وهو يمتلك ثلاث عمارات بخلاف الأموال السائلة والمكتب الكبير . وكان يمكن أن تمضي حياته هكذا حتى النهاية . . رجل أعمال ناجح . . زوج مثالي . . أب سعيد ، ولكن ماضيه الذي تحمل عنه تماماً يعود إليه مرة أخرى ليضغط على حاضره ، ويظل يضغط ويضغط حتى يورقه ويصيبه بهذا الداء الغريب الغامض الذي أثناء من عمله وعن بيته بل وعن حياته كلها . هذا الداء الذي جعله يسأل نفسه ذلك السؤال الكبير . . من أنا ؟ ولماذا أعيش ؟ من أكون ؟ وما هو الغرض من كوني هذا ؟ إنه مرة أخرى الإنسان . . ذلك المخلوق الذي لا يكف عن التساؤل عن معنى وجوده والغرض من حياته . وعمر كفرد من أفراد الإنسان كان يمكنه أن يجعل حياته غرضاً ومعنى لو أنه لم يكن ذات يوم صاحب فكرة ثم اضطر إلى التخل عنها . .

« الآن » ما العمل ؟ الطبيب نصحه بأن يركن إلى إجازة طويلة ، ونصحه أيضاً بأن يلتزم رياضة كالمشي يتنصص بها وزنه وماذا كانت لا شيء . . لا شيء على الإطلاق ، المشكلة لا زالت قائمة ، وصاحبنا لا يزال عاجزاً عن أن يضع لها حلاً أو حذاً ، والمشكلة في حقيقتها ليست مشكلة رجل بورجوازي بقدر ما هي مشكلة طبقة ، مشكلة روح ، مشكلة حياة . وهنا يكمن السبب الحقيقي في مرضه أو على الأصح في مشكلته ، وتقتل كل المحاولات التي تبذلها الزوجة الوفية والإبنة الشاعرة في التخفيف من عبء هذا الشيء الثقيل الذي يحم على صدره ،

وأخيراً لا يجد المأزوم إلا الرحلة التي يقوم بها كل من ضاق بالحياة وبتنفسه وبالعالم من حوله . المرأة هي الخلاص ، وهي الشيء الذي يفرغ فيه مشكلاته ، ويلقى عليه أحماله وأثقاله بعد السفر الطويل .

وهكذا بدأ عمر يتردد على الملاهي الليلية يلتقي فيها بالمرأة . . أي امرأة وكل امرأة . . مارجريت ، وردة ، منى ، وأخرى ، وأخرى دون أن تكون هناك أخيرة ؛ « كلما رأيتك كثيراً ازدادت شهوة . . وكلما ازدادت شهوة زاد لحيبي . . ولكن المرأة إذا أخذت على أنها امرأة لم تكن حلاً بل تصبح مشكلة ، إن المرأة تكون حلاً إذا كانت غاية فإن كانت وسيلة لتحقيق غاية ضاعت الغاية وعجزت الوسيلة وهكذا وصلت مأساة عمر إلى قمتها ، فشلت كل المحاولات وعجزت كل الأساليب ، إذن فليترك كل شيء مولياً ظهره للعالم ، وليكف عن حمل أي شيء وبذل أية محاولة مملأ أنه قد انتهى ، وهنا تظهر المفاجأة الغريبة والمفارقة الأكثر غرابة ، إن عمر الذي ظل طوال حياته يعمل من أجل أن يجمع الثروة والشهرة والسعادة يتخل عن هذا كله لعثمان الذي خرج بعد عشرين عاماً إلى الحياة ، خرج من السجن نظيفاً كما دخله نظيفاً ، لقد انتهى عصر عمر ليبدأ عصر عثمان ، انتهى العصر الذي يفقد الإنسان فيه مبادئه من أجل مساهرة الحياة وجاء العصر الذي يتشبث فيه الإنسان بالمبادئ لكن يسير هو الحياة « جاء العصر الذي تحتاج فيه الحياة إلى المبادئ وإن ظلت تنتظر عشرين عاماً .

نلك هي مشكلة الشحاذ ، وذلك هو شحاذ نجيب محفوظ ، نموذج آخر من نماذج الضياع واللائيم التي قدمها لنا نجيب محفوظ في أعماله الأخيرة ، فعل الرغم من اختلاف الأروبة التي يرتديها كل بطل من أبطاله ، وعلى الرغم من اختلاف الموقف والمستوى الذي يوجد فيه هؤلاء الأبطال إلا أنهم جميعاً متشابهون في الجوهر وإن اختلفوا في المظهر . . . فسيد مهران هو عيسى الدباغ وهو سيد سيد المرحيمي وهو أخيراً عمر الحمزاوي . عبد البديع عبد الله



ندوة القراء

دعوة إلى النقد :

إن مجلة الفكر المعاصر إذ تفتح صفحاتها لكل التجارب جاءت من نفسها قاعدة لإطلاق الفكر الجديد ومحنة لتوليد الرأي الحر إنما تؤمن بفاعلية الكلمة للناقذة لإيمانها بعلمية الرأي ومثولية الكلمة ، فإذا كان الفكر علامة على وجود الأمة فالنقد عامل من عوامل إحيائها ولذلك فبجئتنا إذ ندعو كتابها أن يفكروا بكل عمق وطلاقة تدعو قراءها أيضاً أن يطالعوها بصوت عال وأن يعلقوا عليها بكلمات النقد ، فبجئنا أن كلمات النقد التنظيف دعائم تساعدنا على تأصيل الجذور ولبنات تمكثنا من العلو بالبناء .
ونحن إذ نفتتح هذا للباب النقدي على مصرعيه ليلتقي فيه القارئ بالكتاب ، نرجو أن يكون هذا اللقاء لقاء حوار لا لقاء درس وأن يكون لحساب - لا على حساب - قضايا الفكر المعاصر وإنسان القرن العشرين . . .

•••

حول مقال إرادة التغيير

تحية طيبة وبعد

لقد قرأت مقالة سيادتكم إرادة التغيير ولقد ورد في المقالة هذه الفقرة :

١ - « الإرادة هي نفعها العمل الذي يحقق الهدف المنشود وأنت وحيث لا عمل فلا إرادة » .

ولكن في اعتقادي أن الإرادة طرفها الأول هو الرغبة في تحقيق الهدف وطرفها الآخر هو الاشباع الذي يتم بالانتصار والغلبة وتحقيق الهدف حتى إذا ما تم هذا أكد قوة هذه الإرادة وصلابتها وإذا فشل أشار إلى ضعف هذه الإرادة . هذا النوع من الإرادة إرادة تتطلب العمل في تنفيذها ولكن ليس معنى ذلك أنه بدون عمل لا تكون إرادة لأن الإرادة أولاً ثم العمل وقد تكون إرادة دون عمل فالإرادة والعمل مثل الرغبة والفعل فقد أُرغب أن أفعل وقد أفعل أو لا أفعل وذلك حسب الامكانيات والظروف التي تهيئ لي النجاح أو تعوقني فأصاب بالفشل . بذلك قد يكون هناك إرادة ثم عمل ولكن هناك احباط يعوق هذا العمل فلا يكون العمل ولكن تظل الإرادة باقية بالرغم أنها لم تتحقق .



كانت إرادة التغيير عند ذلك الشخص تنصب على الشجرة ومكانها ، فان إرادة التغيير عندك تنصب على خططه وأعماله - فالإرادة عند كليهما « إرادة تغيير » مع اختلاف الموضوع الذى يتغير . وبعد ذلك كله فلكاتب الفاضل أن يرى ما يشاء ، إذا لم يكن معنا فى أن كل إرادة فعل ، وكل فعل هو تغيير ، حتى لو كان فعلا لكف عن العمل ، وأن المهم إذن هو أن نأل أنفسنا فى وضوح : ماذا نريد له أن يتغير لتغييره ؟

...

حول مقال بأى فلسفة نسير ؟ :

تحية طيبة ...

لقد أعجبنى حقاً مقالكم فى عدد يونيو « بأى فلسفة نسير ؟ » ورايت فيه صورة واضحة وطريقة علمية وعملية فى آن معاً عن المنهج الذى ينبئ على الإنسان السير عليه ، والطريقة المثل فى انتزاع النظريات العلمية من صميم الواقع المعاش . ولكن استثناء فى نهاية المقال يحيل إلى فيه أنه يخرج عن القاعدة المرسومة وأن منهج المقال لا يسمح بمثله . فبعد أن تقول مثلاً إن « الفلسفة العملية هى فلسفة التجربة والخطأ » ، هى فلسفة النقد والاصلاح ، هى فلسفة النظرة النفسية إلى المواقف والمشكلات » و « أن الحق حاصل ضرب بين طرفين هما نحن والموقف الذى نريد أن نقبله أو أن نغيره » ، أى فكرة نقصبها على هذين الطرفين نفسد علينا الفاعلية والعمل ، سواء أتينا بالفكرة من تراث موروث عن الأسلاف أم جئنا بها من أم تختلف ظروفها عن ظروفنا . والفكرة المقصحة علينا من زمان غير زماننا أو من مكان غير مكاننا حتى وإن كانت أكل من فكرتنا الطارئة علينا فهى بمثابة الفكرة عند الفلاسفة المثاليين يأخذونها لكال بنائها (ولاطشائهم إليها) لا لصلاحيها لمعالجة موقف بذاته يمتزج طريقنا « فهذا الكلام يوضح الفكرة النهائية التى تضمها المقال ، ويعطى القارئ صورة شاملة ومنهجا لا يدع مجالاً للاستثناء الذى يأتى بعده مباشرة » لكننا أمة ورثت فيما ورثت مجموعة من القيم العليا التى نحس فى أعماقنا أنها قيم ثابتة ودائمة ومطلقة من قيود الزمان والمكان ، فنقول عنها أنها قيم تصلح للإنسان من حيث هو إنسان .

فكيف يكون ذلك ونحن قد سلمنا آنفاً بضرورة استبعاد الأفكار المقصحة علينا والتى قد تكون من « تراث موروث عن الأسلاف » ومجموعة القيم الموروثة جزء من ذلك التراث ! فهذه القيم بالطبع هى حصيلة المواقف المديدة التى واجهها أسلافنا والتجارب الكثيرة التى مارسوها وخرجوا منها بقيمهم العليا وأفكارهم المثل ، ونحن بطبيعة الحال نتخلف مواقفنا عن مواقفهم وتجاربنا عن تجاربهم ، فكيف نسمح لأنفسنا أن نقسم عليها تراثاً موروثاً قد يفسد أو يعرقل علينا الفاعلية والعمل ؟

وإننى لأتساءل : هل إن ما نحس به نحن فى أعماقنا من قيم بأنها « ثابتة ودائمة ومطلقة من قيود الزمان والمكان » يجب أن

فالإرادة الثورية تتطلب العمل الثورى . فهل معنى ذلك أن الإرادة الثورية هى العمل الثورى . العمل الثورى هو عمل وإنتاج ونشاط للوصول إلى الأهداف والمفاهيم التى وضعتها الإرادة الثورية فى البدء بذلك تكون الإرادة الثورية هى تخيل الوضع الذى نريد أن نحققه ثم يأتى بعد ذلك التنفيذ وهو العمل الثورى . بذلك يكون هناك فاصل بين الإرادة والعمل فليست الإرادة هى العمل نفسه لأن الإرادة تنبئ فى نفس صاحبها أو يخططها المجتمع بأسره . ثم يكون العمل بعد ذلك أو لا يكون تبعاً لمضى قوة هذه الإرادة وتبعاً للإمكانات والظروف والعوائق التى تكون فى طريق العمل الإرادى التابع للإرادة .

٢ - أما عن أن « الإرادة هى نفسها إرادة التغيير » .

أرى أنه ليس ما يؤكد أن تكون الإرادة هى نفسها إرادة التغيير ولم لا تكون هناك إرادة الدوام والبقاء والاستمرار أو نقول إن الإرادة قد تكون إرادة تغيير أو إرادة دوام واستمرار على نفس الحال والأوضاع مع الإشارة إلى أن الإرادة الثورية هى إرادة تغيير ولا شك فى هذا ولكن هناك نوع من الإرادة يتصف بالدوام والبقاء . فبالنسبة للفرد قد تكون إرادته أن يستمر على حاله أو تكون إرادته أن يغير من هذا الحال ، كذلك بالنسبة للمجتمع قد يكون مجتمع رأسمالى ثم يكون هناك إرادتين إرادة تغيير إلى مجتمع اشتراكى وإرادة دوام على المجتمع الرأسمالى . وأرجو من سيادتكم توضيح مفهومى هاتين التقطين ويكون لسيادتكم وافر الشكر والاحترام .

دكتور هانى رزق عبده

٢ أحمد حسين شبرا مصر القاهرة

...

- يرى الكاتب الفاضل إمكان أن تكون هناك إرادة دون أن تتحقق فى فعل كما تكون هناك رغبة لا يوفق صاحبها فى إشباعها فكأنما جعل الإرادة والرغبة من فصيلة نفسية واحدة ، مع أن الأول مرتبطة بالعمل والثانية حالة وجدانية - ونحن نسأله : هب أن أحداً زعم لك وهو قاعد قابع مستكين أنه ذو « إرادة من حديد » فإذا أنت قائل له ؟ إنك لن تأخذ كلامه مأخذ الجد ، لأن المحول على الفعل الذى يحسد تلك الإرادة المزعومة .

- ويتساءل الكاتب الفاضل : « هل معنى ذلك أن الإرادة الثورية هى العمل الثورى ؟ » - ونقول له نعم ؛ ولو لم يكن هناك عمل ثورى ثم قيل لنا : إن فى صدورنا إرادة ثورية ، لما صدقنا ، لأننا عندئذ سنسأل قائلين : أين هى ؟

- ويعترض الكاتب الفاضل على قولنا بأن الإرادة هى نفسها إرادة التغيير ، بأن هناك إرادة دوام واستمرار - ونوضح له الأمر فنقول : افترض أن أمام منزلك شجرة وعلمت أن أحداً يريد اقتلاعها (أى أنه يريد تغييراً للوضع القائم) فأردت أنت أن تظل الشجرة فى مكانها « فإذا أنت صانع ؟ إنك ستلاحق ذلك الشخص « لتغير » من خططه حتى لا يمس الشجرة بفعله ؟ فلن

تكون في الواقع كذلك أيضاً ؟ وهل إحساننا بثبات القيم - لا شيء سوى أننا ورثناها ونشأنا عليها - يكفي لأن تكون هي حقاً كذلك ثابتة ومطلقة ؟

وبعد أن قال العلم - بشئ فروع - كلمته بشأن الإنسان بأنه في تطور وتغير دائم في واقعه المادي وتكوينه الفكري والخلقي ، فكيف بعد هذا نكتفي بالوقوف عند قيم موروثه ونقول عنها إنها قيم « تصلح للإنسان من حيث هو إنسان » ، طاملاً وأن الإنسان حقيقة متغيرة متطورة باعتباره جزءاً من عالم متغير متطور ؟ وأرجو ألا يفهم من هذا دعوة إلى التثنية لجميع القيم الموروثة أو سحب الثقة منها ، ولكني أقول إنه لا يجوز لنا أن نعتبرها قيماً مطلقة وثابتة تصلح للإنسان في كل زمان ومكان . وإن كونها جزءاً من تراثنا نحن لا يكفي لأن تكون صالحة لجميع الناس و « للإنسان من حيث هو إنسان » .

وأخيراً . . . اسمعوا لي أن أعبر عن إعجابي الشديد بمقالاتكم السابقة في « الفكر المعاصر » وبكل ما يكتب في هذه المجلة دون استثناء . وتقبلوا فائق شكرى وتحياتي .

محمد كاظم الطباطبائي
بغداد

•••
- لست أرى تناقضاً بين أن أقول إن القيم نسبية ، وأن أقول إن ثمة قيماً علياً « نحن في أعماقنا أنها قيم ثابتة ودائمة .. الخ » وذلك لأن الحديث هنا على مستويين ، فقضية القيم منصبة على مجال تطبيقها ، وأما ثباتها فنصيب على صورتها الذهنية المثالية ؛ مثال ذلك : إحساننا بأن العلم أفضل من الجهل ، والحق أفضل من الباطل ، والصدق أفضل من الكذب ، والتعاون أفضل من الشقاق ، والحب أفضل من الكراهية .. الخ ، فهذه كلها معايير ثابتة من الوجهة المثالية ، حتى إذا ما جئنا إلى التطبيق ، جعلناها هي التبراس الهادي لنا في الطريق « نقرب منه بقدر المستطاع ، ولا نتمكن - بحكم الظروف الواقعية - من تطبيقه تطبيقاً كاملاً ، فرجل السياسة - مثلاً - مضطر إلى مزج الصدق بالكذب ، والحب بالكراهية ، والتعاون بالشحناء .. الخ ، تماماً كالفكرة الرياضية وتطبيقها ، فعندنا فكرة رياضية عن الدائرة الكاملة كيف تكون ، لكن تجسيد هذا الكمال الرياضي الذهني في دائرة مرسومة فعلاً على الورق أمر متعذر ، فنكتفي عندئذ باقتراب الرسم من الكمال الذهني ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً .

زكي نجيب محمود

•••

حول مقال غربة الإنسان المعاصر :

١ - حائج الأستاذ محمود محمود موضوع « غربة الإنسان المعاصر » بمعرض كتاب « المجتمع السليم » تأليف الكاتب المعاصر أدريك فروم . وذهب إلى أن الإنسان المعاصر بصفة عامة ، والإنسان في الغرب بصفة خاصة يعيش اليوم عيشة قلق غير

مستقرة ، غريباً في المجتمع الذي يحيط به . ويشخص أدريك فروم المرض الاجتماعي الذي اشتدت وطأته على أبناء القرن العشرين ، فققدوا سعادتهم النفسية وإن توافرت لديهم الوسائل المادية . وأول عرض من أعراض هذا المرض الاجتماعي أننا أصبحنا بعد التطور الاقتصادي الحديث نفكر بالكميات ورموز الأرقام وأصبح الفرد في الآلة الضخمة رقماً من الأرقام وهذه الظاهرة تظهر جلية في البلاد الرأسمالية . والأستاذ محمود محمود لم يعرض لوجهات نظر أخرى في أسباب غربة الإنسان المعاصر وتحليل طبيعتها . بل اكتفى برأي أدريك فروم الذي علل هذه الغربة بأنها نتيجة للنظام الرأسمالي . بينما نجد أن بعض المفكرين قد عانوا هذه الغربة وعاشوا في فترة من الوقت في ظل النظام الاشتراكي ثم فترة أخرى في ظل النظام الرأسمالي مثل نيقولاى برديايف (١٨٧٤ - ١٩٤٨) المفكر الروسي الذي اعتنق الماركسية وهو طالب في الجامعة وتأثر بتعاليمها ومنهجها في البحث والنظر واعتقلته الحكومة القيصرية ثم تحول إلى المثالية ، حتى نفى خارج روسيا في عام ١٩٢٢ ، فصار إلى ألمانيا ثم انتقل إلى فرنسا حيث مات في عام ١٩٤٨ .

وعلى الرغم من أنه عاش في ظل نظامين مختلفين في السياسة والاقتصاد ، إلا أنه ظل يشعر بالغربة حتى نهاية حياته وقد عبر عنها في كتابه « الحلم والواقع » بما يكشف عن طبيعة هذه الغربة ، حيث يقول « امتد شعوري المذهب بالغربة إلى موقفى من جبايات الناس كلها ومن جميع الحركات والأحزاب والطبقات ولم أرض مطلقاً أن أندرج في فئة ، لما لا أستطيع أن أتصور نفسى جزءاً من وضع إنسانى عام » أو « عادى » . وكان هذا الشعور بالغربة - الذى سبب لى أحياناً عذاباً حقيقياً - يثأ أحياناً من أى تجمع للناس ، أو من أى حادثة يومية من حوادث الحياة . بل إننى أضمر داخل نفسى كثيراً من الأشياء الغريبة عليها . . . إننى أشعر بالوحدة في أشد حالاتها عندما أكون بصحبة الآخرين والشعور بالوحدة بين الناس هي الوحدة وقد اشتدت وزادت حدتها . هذه النظرة التى يلقي بها برديايف ضوءاً على مشكلة الإنسان في العصر الحديث وموقفه بين مختلف التيارات الفكرية والسياسية والاقتصادية جاءت ثمرة اطلاع واسع على المذاهب الفكرية ومراقبة دقيقة للأحداث الكبرى التى حدثت في حياته ووقع بعضها تحت بصره .

٢ - ولا شك أن من طبيعة الإنتاج الصناعى الضخم المتلاحق أن يعتمد على الأرقام والرموز في المجتمع الرأسمالي والاشتراكي على السواء . ولكن أسباب الغربة - في رأيي - ترجع إلى أن الإنسان تستعبده شهواته ويسرف في إرضائها ، ويسعى إلى طلب الراحة والمسررات ، وهذه الظاهرة يتميز بها المجتمع الرأسمالي حيث تتقدم التكنولوجيا ويسعى الإنسان إلى استخدام قدرته الصناعية في خداع نفسه عن طريق الإعلان والدعاية وصناعة الأخبار المثيرة والأبطال والمشاهير وتزييف الحقائق في حياته اليومية .

٣ - كذلك فإن الفلسفات الوجودية التي انتشرت في الغرب ، وبدأت تغزو الشرق لها نصيب في هذه الغربة التي يعانيها الإنسان المعاصر سيما أن بعضها اتخذت من القصة والمسرحية وسيلة لنشرها وذيوها . إذ كيف يقبل الإنسان فلسفة تقوم على تجربة مستمدة من شعوره بما في الوجود من قابلية للتخبط باعتباره حقيقة هشة مريمة الإنكسار ، كما عند يسبرز ، أو تصدر عن وجدان قلق قوامه أن الوجود سائر نحو الموت ، كما عند هيدجر ، أو تتسلل في شعور مريض بالفشيان ، كما عند سارتر . هذه الفلسفات الوجودية التي نأت بالإنسان عن السعي نحو مثل أعلى للإنسان الكامل ، واعتبرته « مشروعا » أو « تصميما » ناقصا ، لا يمكن أن يحقق مع ذاته أي ضرب من ضروب التطابق . فالوجودية تجعل الإنسان أسير ذاته مقضيا عليه أن يظل قابلا في قورقته . كيف له ألا يشعر بالغربة وهذه الفلسفة يرن صداها في أذنه كل يوم فتبعده عن حقيقة نفسه . وتطلعه نحو الإنسان الكامل . ومن ثم فإن الغربة التي يشعر بها الإنسان المعاصر ترجع إلى الفلسفة الوجودية - كأحد الأسباب - باعتبار أنها ترفض وجود صورة مثالية للإنسان يجب عليه أن يعمل على تحقيقها وبالتالي ترفض الأديان السماوية ، وترفض الأخذ بأي تقليد سابق ، أو التمسك بعرف متبع أو توجيهات سالفة ، لأن الإنسان في رأيهم مقطوع الصلة بكل ذلك . دنياه داخل قورقته الذاتية فهو في قلق دائم وحيرة لا تنتهى . إن المجتمع عند الوجوديين غرابة ، وهم يطلقون عليه الآخرين . ويتناقشون مشكلة الاتصال بعرضها تحت عنوان « مشكلة الوجود مع الآخرين » عند هيدجر ، بينما أطلق عليها جبريل مارسيل « مشكلة الأنت » وسارتر « مشكلة الوجود للغير » . إن إنقاذ الإنسان من هذه الغربة يكون في نبذه لهذه الفلسفات الوجودية التي تُلغى وجوده ، والرجوع إلى الدين وتفهم جوهره ، حيث يتحدد بوضوح موقفه من نفسه ، والناس ، ويحد من شهواته ورغباته الجامحة ويتجه نحو الجانِب السامى فيه . ولقد وفقت اشتراكنا عندما استمدت أسسها من واقعنا وتجاربنا وأعطت للأديان السماوية مكانها اللائق في « الميثاق » حل بركات بور سعيد

حول مقال « الزمن في أدب فوكتر » :

قرأت في العدد الرابع من المجلة مقالة عن « الزمن في أدب فوكتر » للأستاذ « سعد عبد العزيز » يقول فيها :

« لقد تمكن فوكتر من أن يضع يده على القوة النافضة التي تكن في أعماق شخص الكاتب الروسى - يقصد دستوفسكى - وتجعلها تندفع في سلوكها بشكل تلقائى وطريقة لاواعية إنها قوة « اللاشعور » ولا غرابة إذن أن نجد شخص فوكتر قريبة الشبه ببعض شخص دستوفسكى ، ولا غرابة أيضا أن نجد وجهاً للشبه بين « الصنخب والنف » وبين « الإخوة كرامازوف » فحة علاقة تربط ما بين كورنتين في قصة فوكتر وإيفان في رواية

« دستوفسكى » وكل منهما يمثل مأساة إنسان القرن العشرين . . ذلك الإنسان الذى أعياه الفكر وأثقله ألم فشلت إرادته ولم تمد لديه قدرة على الاختيار « فهو يتعامل الأشياء بطريقة تحليلية تفقد عليه متعة التلوق وتجعله بمنأى عن اختيار أى شيء . . لأن كل شيء يستوى مع كل شيء » .

والسؤال هنا : « ما هو وجه الشبه بين أبطال دستوفسكى . . وأبطال فوكتر . . بل ما هو وجه الشبه بين إيفان وكورنتين . . . فإذا كان بطل فوكتر يقف إزاء المستقبل جامدا خائفاً مرتعشا لأنه مجهول . . فالعكس عند دستوفسكى . . إذ أن أبطاله يقفون أمامه خائفين لأن المستقبل معروف ، بل ومضى أكثر من المعتاد . . إن قوة التنبؤ موجودة عند كل أبطال دستوفسكى . . « إيفان » كان يعرف أن أباه سيموت مقتولا . . بل كان يعرف الليلة التي ستم فيها الجريمة . . وروديون كان يعرف أنه سيقتل المراهبة المجوز وأختها . . والأمير ميشكين يعرف أن روجوجين سيقتل ناستاسيا فيليبوفنا . . المستقبل مكشوف ومفتوح عند دستوفسكى ومن هنا تنبع المأساة - المستقبل مظلم ومعدوم عند فوكتر . . ومن هنا تنبع المأساة . . وبينما نجد « فوكتر » يهتم بالأشياء التي ألغها الإنسان والتي اعتادها . . ويهتم باسترجاع الماضي بالنسبة لأبطاله بحيث لا يعيشون حاضرا ولا مستقبلا . . كل الذى يعيشونه ماض فقط . . نجد أن أبطال دستوفسكى يحملون مبادئهم على أكتافهم . . ولا يهتمون إلا بما في داخلهم . . فالعالم الخارجى عند فوكتر واضح وضوحاً تاماً . . بينما عند دستوفسكى لا تكاد ترى العالم الخارجى ، وشخص دستوفسكى يعيشونها الحياة ويحبونها ويرغبون فيها ويتألمون لأنهم سيفارقونها - هيوليت - وهم يعيشونها حتى وهم يلقون بأنفسهم إلى التهلكة - كيريلوف - على عكس شخص فوكتر وأبطال دستوفسكى يسعون نحو هدف معين . . حتى الذى يريد أن يقتل نفسه « كيريلوف » . . فهو يقتل نفسه من أجل هذا الهدف . . أما أبطال فوكتر . . فلا يوجد أى صدى لما يحركهم . . بل إن عدم وجود الأهداف هو الذى يحطمهم . . ثم إن أبطال وشخص دستوفسكى هم أبناء روسيا البربرية في القرن التاسع عشر . . أمة تسمى لبناء نفسها من جديد وصنع حضارة عظيمة . . أما أبطال فوكتر فهم أبناء الولايات الجنوبية في الولايات المتحدة الأمريكية . . هم أبناء حضارة تكاد تنهار وتتخبط وهم أيضاً أبناء قرننا العشرين .

لقد استطاع الأستاذ « سعد عبد العزيز » أن يحلل أدب فوكتر . . تحليلاً رائعا . . أما وجه الشبه بين أدب « فوكتر » وأدب « دستوفسكى » . . أو حتى بين فلسفة هذا أو ذاك . . هذا ما لا أستطيع أن أفهمه . . وإنى لأوافق الكاتب على أن فوكتر هو أعظم روائى في الربع الثانى والعقد الأول من النصف الثانى في القرن العشرين .

السيد وصفي محمد الوكيل
كلية العلوم - جامعة القاهرة